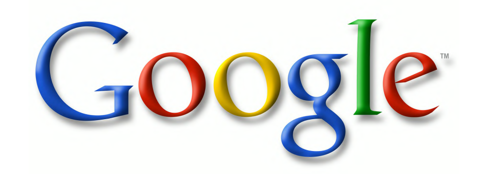


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

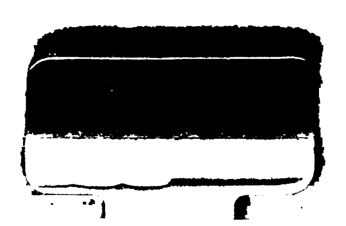
+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

MUSIC
ML
275.4
.I87
A 1,071,398
Google





Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



E. T. A. Hoffmann

Mit Genehmigung des Verlages A. H. Huber, Salzburg.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
239. Bändchen

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland

Von
Dr. Edgar Istel

Mit einer Silhouette von E. T. A. Hoffmann



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1909

Digitized by Google

Music
ML
275.4
I87

Motto.

Ja, selbst das Große schwindet gleich den Schatten,
Und öde wird der tatenvollste Raum;
Drum soll die Tat sich mit dem Worte gatten:
Ein solcher Zweig, gepflanzt, er wird zum Baum;
Lustwälder zieh'n sich über grüne Matten,
So blüht er fort, der schöne Lebenstraum.
Was eure hohen Väter, ihr nach ihnen
An uns getan, es soll für ewig grünen!

Goethe, Maskenzug. „Die romantische Poesie."

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Published, the 25th November nineteen hundred and eight.
Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March third, nineteen hundred and fife, by B. G. Teubner, Leipzig.

Digitized by Google

Transfer to Music 3-10-65

Vorwort.

Während der romantischen Poesie in den letzten Jahren eine
ner noch sich mehrende Teilnahme zugewandt wurde, die sich
zahlreichen Schriften und Neuausgaben kundgibt, hat die nicht
ıder bedeutsame musikalische Romantik, in der die poetische
wegung erst ihr Ziel findet, bisher noch keine einzige größere
ammenhängende Darstellung erfahren, obwohl wir manche
ffliche Arbeit über einzelne Meister der Romantik besitzen;
er sie wird der Anhang eine kurze Übersicht bieten, da der
oeck der vorliegenden Sammlung einen stetigen Quellen-
chweis ebenso wie ein Eingehen auf kleinere, vielfach recht
rdienstvolle Zeitschriftenarbeiten verbot, denen ich ebenfalls
ınchen Hinweis verdanke. Im übrigen wird man mir hoffent-
) wenigstens nicht die Anerkennung versagen können, die
oerfülle des vielfach sehr mühsam zu erreichenden Stoffes in
ı übersichtliches Gebäude gebracht und insbesondere den Zu-
mmenhang zwischen poetischer und musikalischer Romantik sowie
e Beziehungen der romantischen Meister zueinander erstmalig
m mindesten in Umrissen beleuchtet zu haben. Mehr wie An-
utungen konnte ich leider vielfach nicht geben, da mir der Umfang
s Buches vorgeschrieben war und ich mich schließlich, da dieser er-
blich überschritten war, zu zahlreichen Kürzungen verstehen mußte.
rsprünglich hatte ich die Absicht, eine umfassende Geschichte
r musikalischen Romantik zu schreiben, mit deren Vorarbeiten
) bereits begonnen hatte, als mir die verehrliche Verlagshandlung
n Vorschlag machte, eine Art von Fortsetzung der vorzüglichen, in
er gleichen Sammlung erschienenen Arbeit „Haydn, Mozart, Beet-
oven" von Professor K. Krebs zu verfassen. So entschloß ich mich
nn, gleich in engstem Rahmen meine Gedanken darzustellen,
ıd hoffe mit dieser Arbeit dem Krebsschen Buche keine unwürdige
achfolge gegeben zu haben. Auf die „Blütezeit" der deut-
hen Romantik bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts glaubte
) mich bei der Überfülle des Stoffes beschränken zu müssen, so
teressant wohl ein Eingehen auf die französische Romantik und die

201085

Digitized by Google

deutsche Nachblüte gewesen wäre. So mag denn das Buch zugleich auch als Gegenstück und Ergänzung der feinsinnigen Arbeit „Die Blütezeit der Romantik“ von Ricarda Huch gelten, die ja leider den reichen Beziehungen der Romantik zur Musik gar keinen Raum gegönnt und so in ihrem zweiten Werke „Ausbreitung und Verfall der Romantik“ die Gestalt E. T. A. Hoffmanns rein literarisch aufgefaßt, also stark verzeichnet hat.

Daß die musikalische Romantik mit ihrer „Ausbreitung“ nicht auch zum „Verfall“ führte, verdanken wir fast ausschließlich Richard Wagner, dessen Beziehungen zur Romantik in dieser Arbeit vielfach gestreift wurden. Der köstlichen Frucht der Romantik, hervorgegangen aus jener lieblichen Blütezeit, werde ich in dieser Sammlung eine eigene Studie widmen, die „Das Kunstwerk Richard Wagners“ betitelt und wie die vorliegende Arbeit ausschließlich unter künstlerischen Gesichtspunkten verfaßt sein wird. Gewissermaßen als Ergänzung zum letzten Kapitel des vorliegenden Werkes erscheint demnächst eine von mir im Verlage von B. Behr in Berlin herausgegebene Briefsammlung „Musikdramatiker der Romantik“.

Schließlich möchte ich nicht verfehlen, Herrn Dr. Rudolf Louis in München für die freundliche Durchsicht der Korrekturbogen auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

München, im Herbst 1908.

Edgar Istel.

Digitized by Google

I. Romantik und Tonkunst.

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht."
Tieck.

Jenes gewaltige, luftreinigende Gewitter der französischen Revolution, deren düstere Wetterwolken am lachenden Himmel der Rokokozeit schon lange bedrohlich aufgestiegen waren, hatte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zugleich vernichtend und befruchtend über Europa entladen und damit eine unendliche Fülle von geistigen Kräften emporsprießen lassen, die bisher nur im Keime verborgen schlummerten. Licht und Luft erlangten alle jene Bestrebungen, die mit Recht gegen die bisherige politische, soziale und religiöse Unfreiheit gerichtet waren; an Stelle des Glaubens trat die Erfahrung, an Stelle gesellschaftlicher und nationaler Abgeschlossenheit das freie Weltbürgertum, an Stelle konfessioneller Engherzigkeit Toleranz, an Stelle mystischer Spielerei Erkenntnis der ewigen Naturgesetze. Aber bald schon drohten jene Wohltaten wiederum in Plagen sich zu verwandeln: die Göttin der Vernunft, deren Alleinherrschaft die große Revolution proklamiert hatte, duldete keine anderen Götter neben sich. Verachtungsvoll blickte sie auf Gaben des Herzens und Gemüts herab, wähnend, sie sei allein berufen, Tun und Lassen der Menschheit zu bestimmen. An die Stelle der „ewig beweglichen, immer neuen, seltsamsten Tochter Jovis", der Phantasie, trat die pedantische Herrschaft des Verstandes; das Schöne wurde dem Nützlichen, das Wesen wurde der Form, das altgeheiligte Heimatsgefühl einem nebelhaften Weltbürgertum geopfert. Und hier war der Punkt, wo eine neue geistige Bewegung, deren Wurzeln weit hinunterreichen, sich machtvoll entfalten und mit herrlichen Blüten das neue Jahrhundert erfreuen sollte: die Romantik.

Wohl selten ist ein Wort, über dessen eigentliche Bedeutung man sich durchaus unklar war, in dem Maße ge- und mißbraucht worden wie das herrliche Wort: „Romantik". Schon die Brüder August

Digitized by Google

Wilhelm Schlegel (1767—1845) und Friedrich Schlegel (1772—1829), die in ihrer nur von 1798—1800 erschienenen, aber überaus bedeutungsvollen Zeitschrift „Athenäum" das Banner der Romantik entfalteten und zum ersten Male diesen Begriff als Schlagwort gebrauchten, sind sich eigentlich nie ganz klar über die Bedeutung des Wortes geworden, ja haben es zu verschiedenen Zeiten verschieden interpretiert. Und das ist gerade das Charakteristische am Wesen der Romantik, daß sie sich nur fühlen, nicht aber verstandesmäßig definieren läßt, denn, wie August Wilhelm Schlegel einmal so treffend in seinen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" bemerkt: „Das Wesen aller echten Kunst kann nicht mit dem vernünftelnden Verstande ergründet werden: sie nimmt das ganze Gemüt in Anspruch, sie kommt aus dem Innersten ausgewählter Menschen, und so muß man sich ihr auch in seinem Innersten mit Ernst und Liebe hingeben, um in ihr Heiligtum eingelassen zu werden." Und Friedrich Schlegel, der die romantische Poesie als „progressive Universalpoesie" bezeichnet hatte, muß schließlich am Schlusse seiner in den „Fragmenten" enthaltenen Ausführungen gestehen, sie könne durch keine Theorie erschöpft werden. Universalität spricht ihr auch sein Bruder zu, wenn er in eben jenen Vorlesungen sie als „eigentümlich modern, nicht nach den Mustern des Altertums gebildet und dennoch den höchsten Grundsätzen für gültig zu erachtend, nicht bloß als wilde Naturergießung zum Vorschein gekommen, sondern zu echter Kunst vollendet, nicht bloß national und temporär interessant, sondern universell und unvergänglich" charakterisiert. Hier schon deutet sich der später allgemein in Übung gekommene Gegensatz zwischen „klassisch" und „romantisch" an, der ursprünglich der Bestimmung des Romantischen völlig fremd war und sich erst herausbildete, als man das Romantische in dem Sinne zu fassen begann, der ihm heute noch vorzugsweise anhaftet. Die Vertreter der romantischen Poesie jedoch lehnten nach wie vor mit Recht eine engbegrenzte Interpretation des Begriffes ab, und Tieck, der einmal im Gespräch mit seinem Biographen Köpke dagegen protestierte, als „Haupt einer sogenannten romantischen Schule" zu gelten, äußerte geradezu: „Wenn man mich aufforderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen romantisch und poetisch keinen Unterschied." Das ist deutlich genug, um von allen weiteren Versuchen der Art abzuschrecken, und doch haben sich, das ist sicher, allmählich gewisse Merkmale eingestellt, die

Digitized by Google

unlösbar mit der Romantik verknüpft sind. Dies zeigt sich, sobald wir einen Blick auf die Entwickelungsgeschichte des Wortes werfen.

Von „Roman" abgeleitet, findet sich die Bildung eines Adjektivs „romanesque" zuerst im Wörterbuch der französischen Akademie vom Jahre 1694, und dieses Adjektiv erscheint im folgenden Jahre bereits deutsch als „romanisch". Der ursprüngliche Sinn ist also „romanhaft". Im Jahre 1701 taucht dann in England das entsprechende Adjektiv „romantic" auf, und es ist ziemlich wahrscheinlich, daß sich erst aus jener englischen Bildung das deutsche Wort „romantisch" entwickelte, das eine Zeitlang, zuerst in der Schweiz, völlig identisch mit „romanisch" gebraucht wurde. Die früheste deutsche Stelle findet sich im „Bernischen Spektateur" von 1734, wo romanisch neben romantisch gebraucht wird. Goethe, der „romantisch" bereits in einem undatierten Briefe der Leipziger Zeit („liebe romantische Höhle"), dann auch im Werther (1. Teil, 10. Sept.) gebraucht, hat das Wort vielleicht aus Toblers Übersetzung von Thomsons Jahreszeiten (1765, Zürich), wo es als Übersetzung des englischen „romantic" erschien, während die ältere Übertragung von Brockes (1744) noch „romanisch" hatte. Auch Jean Jacques Rousseau spielt in der Entwickelung des Begriffes eine bedeutende Rolle, da er in der 5. Rêverie du promeneur solitaire das Wort „romantique" ganz im modernen Sinne auf die Ufer des Bieler Sees bezogen hatte, und es auch in der die Schönheit der Alpenwelt zum ersten Male enthüllenden „Nouvelle Heloise" (1. Teil, Brief 23), verwendete. Vielleicht also hat es daher Goethe, der viel später (1823) in den „Maximen und Reflexionen" das „sogenannte Romantische einer Gegend" als „ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet: der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit" definierte. Dann wurde das Wort, das bereits moderne Färbung aufwies, von den Brüdern Schlegel zum Schlagwort gemacht und vielfach ganz willkürlich interpretiert, bis es im Verlaufe der Bewegung doch jenen Sinn, den ihm Rousseau und Goethe gegeben, wiedererlangte. Goethe, dessen umfassende Natur ja die harmonische Vereinigung der größten Gegensätze in sich schloß, wird zwar im gewöhnlichen Schulgebrauch stets als „Klassiker" angesprochen, hat aber seine Poesie so sehr mit romantischen Elementen durchtränkt, daß sein „Wilhelm Meister" geradezu als Ideal romantischer Poesie von Friedrich Schlegel bezeichnet werden konnte, der zwar damals noch das Wort vielfach im Sinne von „romanhaft",

Digitized by Google

aber auch schon in anderer Bedeutung gebrauchte, da er gleichzeitig von den „romantischen Gesängen“ Mignons und des Harfners spricht. Festzuhalten ist jedenfalls, daß die Romantiker in Goethes Poesie niemals einen Gegensatz zu ihren Bestrebungen erblickten, ja sogar Goethe trotz mannigfacher persönlicher Reibungen, die sich später einstellten, stets neben Dante und Shakespeare als größten Vertreter romantischer Poesie verehrten. Gegensätzlich verhielten sie sich nur Schiller gegenüber, und dieser Gegensatz war es wohl auch, der zu dem von den Romantikern vielfach geleugneten, aber tatsächlich schließlich doch herausgebildeten Antagonismus von „klassisch“ und „romantisch“ führte.

Der Ausdruck „klassisch“ (classicus) hat eine noch längere Geschichte. Ursprünglich lediglich zur Bezeichnung der Steuerklasse in Rom dienend, kam er erst im Jahre 130 n. Chr. als Bezeichnung von Schriftstellern durch Gellius auf, ruhte jedoch, bis ihn die Humanisten des 16. Jahrhunderts (Budäus) wieder verwendeten. In Deutschland war er erst seit 1750 gebräuchlich, und Gellert war es, der ihn 1786 zum ersten Male auf Schriftsteller der eigenen Nation anwandte. „Klassisch“ waren ursprünglich die der höchsten römischen Steuerklasse angehörigen Bürger, dann verallgemeinerte sich die Bezeichnung zum Ausdrucke eines bestimmten Vorzuges überhaupt, so daß schließlich ein „klassischer“ Schriftsteller gleichbedeutend mit einem mustergültigen wurde. Die Renaissance, der das griechisch-römische Altertum allein „mustergültig“ war, spezialisierte den Ausdruck zur Bezeichnung der Antike, innerhalb deren wiederum gerade die Blütezeit als „klassisch“ bezeichnet wurde. Schließlich aber wurde der Ausdruck auch auf neuere Dichter, in Deutschland insbesondere auf Lessing, Klopstock, Herder, Goethe und Schiller angewandt. Diesen Vertretern „klassischer“ Poesie glaubte man dann die „romantische Schule“ gegenüberstellen zu müssen, eine Unterscheidung, wie sie pedantischer kaum gedacht werden kann, da diese „wissenschaftliche“ Einschachtelung dem Geiste lebendiger Kunst völlig widerspricht und Goethe allein schon in seiner ungeheueren, alles umfassenden Größe den Schubfächern fein säuberlich abgepaßter Darstellung spottet. Daß sich jedoch allmählich ein gewisser Gegensatz zwischen klassischen und romantischen Kunstzielen herausbildete, ist nicht zu leugnen.

Allerdings hat Friedrich Schlegel, der erste Verkündiger der Romantik, nie die Antithese klassisch und romantisch ausgesprochen. Im Gegensatz erscheinen die Begriffe bei ihm nur dann, wenn

Digitized by Google

er sie nicht genügend von den geschichtsphilosophischen Gegensätzen des Antiken und Modernen trennt, wie das mehrfach der Fall war, und wodurch er dann selbst die heillose Konfusion, die weiterhin entstand, mitverschuldete. In diesem Sinne ist auch des alternden Goethe verärgerter Ausspruch „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke“ zu verstehen, denn Goethe, seit seiner italienischen Reise durchaus in der Antike wurzelnd, stellte die Forderung: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's“, und so mußte er immer mehr in Gegensatz zu den christlich-mystischen Romantikerbestrebungen geraten, denen er, solange sie sich auf germanistische Betätigung beschränkten, durchaus sympathisch gegenübergestanden hatte. Da kam denn ein Gegensatz zwischen klassisch (antik-griechisch) und romantisch (modern-christlich) zustande, an den ursprünglich niemand gedacht hatte, der aber schon früh seinen prägnanten Ausdruck in den Versen Johann Jakob Mniochs (1765—1804) gefunden hatte, die sich in dem von Schlegel und Tieck herausgegebenen „Musenalmanach für das Jahr 1802“ befinden und das Wesen der Romantik für immer tiefer aussprechen, als es jede ästhetische Deduktion vermag:

„Zum Ziel des Strebens ist ein mystisch Bild
Von sinnlich-geist'ger Harmonie gestellt.
Die Sehnsucht wird durch Sehnen noch gestillt;
Als Ort des Sehnens lieben wir die Welt.
So auch mit Sehnsuchtsdüften überhüllt,
Die neue Kunst dem Menschen wohlgefällt.
Hellenisch Leben, du bist uns verloren,
Drum haben das romantische wir erkoren.“

Das klang fast wie eine Kriegserklärung gegen Goethe, der noch immer das Land der Griechen mit der Seele suchte. Und doch, auch Goethe, in dem mehr Romantik lag, als er selbst je zuzugeben geneigt war, bildete unter dem Einflusse der Romantik sein Faustfragment immer mehr nach der romantischen Seite um, versuchte sogar im zweiten Teile seiner gewaltigen Tragödie antike und romantische Welt formell und inhaltlich zu verschmelzen und schloß den ungeheueren Kreis der faustischen Welt, durch die er „auf den Wogen der Einbildungskraft und überspannten Sinnlichkeit Himmel auf, Hölle ab“ sich so lange getrieben, als hochbetagter Greis mit einer romantischen Verherrlichung der Jungfrau Maria als Symbol des Ewig-Weiblichen. Hatte er manchmal auch gegen die Romantik, deren „weibliches Naturell, träumerischen Stoff, bodenlosen Ge-

Digitized by Google

halt, weiche Behandlung, verschwebende Form, täuschenden Effekt" er noch in seiner „Würdigungstabelle poetischer Produktionen der letzten Zeit" verspottet hatte, sich gewendet, — dem Echtpoetischen, Ewigen, das doch in der romantischen Bewegung lag, konnte sich selbst der gewaltige Grieche von Weimar nicht entziehen, und so gab er schließlich das, was die eigentlichen Romantiker der Dichtung nur als Ideal erstrebten, nie erreichten: romantischen Geist in klassischer Form. Friedrich Schlegel, der Dante, Shakespeare und Goethe als den großen Dreiklang moderner Poesie, als die Klassiker der neuen romantischen Dichtung bezeichnet hatte, sollte Goethe gegenüber insofern recht behalten, als ihm nur die Tatsache der Verwirklichung vollendeter Form, nicht irgendeine Bestimmung über die Stilart, in der sie verwirklicht wird, als Merkmal der Zugehörigkeit zum Klassischen galt. Das Romantische aber war Friedrich Schlegel wiederum das, was „einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen, d. h. einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt". Diese Form war, wenn sie dem Inhalt sich adäquat zeigte, damit zugleich als die klassische bestimmt. Den anderen Gegensatz zwischen antik und romantisch definierte dagegen August Wilhelm Schlegel also: „Antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in Mischungen. Sie ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, das unter den geordneten Schöpfungen, ja in ihrem Schoß sich verbirgt." Am schärfsten faßt jedoch wohl den Gegensatz Jean Paul in seiner immer noch zu wenig gewürdigten gedankenreichen „Vorschule der Ästhetik" (1804), in dem Kapitel (5. Programm) „Über romantische Poesie". Hier wird zum erstenmal das antike Ideal als das plastische, das moderne (romantische) als das poetisch-malerisch-musikalische bezeichnet und damit das Wesen der Romantik deutlich erhellt. Aber Jean Paul ist sich auch schon sofort darüber klar, daß es „unnütz" sei, „ein großes vielgegliedertes, ewig anders blühendes Leben an ein paar weite Allgemeinheiten (wie plastische und romantische Poesie oder objektive und subjektive) gleichsam am Kreuze zweier Hölzer festzuheften". Ja, das ist gerade die ungeheuere Schwierigkeit, daß sich, wie wir sahen, das Romantische nicht „mit Händen greifen" läßt, und doch, wir verdanken dieser Jean Paulschen Gegenüberstellung eine Einsicht, die wertvoll genug ist. Schließlich vermag Jean Paul — und darin gerade zeigt er sich als echter Dichter — das Wesen der Romantik doch wieder nur im poetischen Gleichnis zu

Digitized by Google

zeigen, aber er betont: „Es ist noch ähnlicher als ein Gleichnis, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer ferneren Weiten verschwimmt und endlich sich verliert in uns selber und, obwohl außen schon still, noch innen lautet." Kein anderes Gleichnis (ja, es ist wirklich kaum ein Gleichnis mehr) stand dem Dichter zu Gebote: Musik ist es, die allein das Wesen der Romantik unmittelbar auszusprechen vermag.

So kündet Jean Paul auch im „Hesperus": „Im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennst, und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist oder der Himmel gestirnt, oder wenn du unglücklich bist. Dieser große ungeheuere Wunsch hebt unsern Geist empor, aber mit Schmerzen: ach! wir werden, hienieden liegend, in die Höhe geworfen gleich Fallsüchtigen. Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne dem Menschengeist — der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann es nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: Ja alles, was ihr nennt, das fehlt mir."

Das ist die Romantik, deren Geist sich unmittelbar nur auszusprechen vermag in der Tonkunst, zu der hin alle übrigen Künste streben, um, sich erlösend, in ihr aufzugehen.

Die Musik ist zugleich der Gegenpol der Plastik, die jener gegenüber sich als die spezifisch klassisch-antike Kunst darstellt. Diese ist die Kunst des Körperlichen, die Musik die Kunst des Geistigen; Plastik entspricht dem griechisch-antiken, Musik dem christlich-modernen Ideal; Plastik spricht die Erscheinung, Musik das hinter der Erscheinung stehende Wesen der Dinge am reinsten aus; Plastik ist die Kunst des festumrissenen Bewußtseins, Musik die Kunst des unfaßbaren Unterbewußtseins. Jean Paul sagt: „Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen." Eben dieses ihres eigentümlichen Wesens halber, meint E. T. A. Hoffmann, konnte die Musik nicht das Eigentum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern sie mußte dem modernen Zeitalter angehören: „Beide Künste, Musik und Malerei, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz: sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt oder vielmehr: in den gewaltigen Massen der Plastik konnten

Digitized by Google

sie keine Gestalt gewinnen; beide Künste waren nicht im mindesten das, was wir jetzt Malerei und Musik nennen, so wie die Plastik, durch die jeder Verleiblichung entgegenstrebende Tendenz der christlichen Welt gleichsam zum Geistigen verflüchtigt, aus dem körperlichen Leben entwich" (bis zur Renaissance!). „Aber erst der erste, rohe Keim der Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, konnte schon in der antiken Welt nur nach seiner eigentümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen, denn nichts anderes als dieser waren ja selbst in der frühesten Zeit ihre Dramen, welche Festdarstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten." „Keine Kunst", sagt Hoffmann weiterhin, „geht so rein aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur so einzig reingeistiger, ätherischer Mittel als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob!"

So ist ihm die Musik „die romantischste der Künste, ihr Vorwurf nur das Unendliche", sie ist „die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfüllt; nur in ihr versteht er das hohe Lied der Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer". Diesen hehren Gedanken, dem dann Schopenhauer die höchste philosophische Weihe erteilte, hatte bereits der vielgeschmähte Landsmann Hoffmanns, der seltsame Zacharias Werner, in einem Briefe vom Jahre 1803 annähernd ausgesprochen: „Musik ist die höchste aller Künste, deshalb, weil bei ihr gar nichts zu verstehen ist und sie sozusagen das Universum in unmittelbaren Rapport setzt, dabei ich denn auch mit kurzen Worten das Wesen der Musik so definieren könnte: sie strebt die Poesie zur Musik zu veredeln." Dieses Streben nach der Musik, in der die Poesie sich auf- und erlösen sollte, kennzeichnet die romantische Dichtung:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

(Eichendorff.)

Jenes „Zauberwort", das alle romantische Herrlichkeit erst erschließt, hat Novalis symbolisiert in der geheimnisvollen „blauen Blume", dem Wahrzeichen der Romantik. Keines Menschen Auge

Digitized by Google

hat sie erschaut, und doch erfüllt ihr Duft alle Welt. Nicht jedes Wesen hat so feine Sinne, jenen süßen Duft zu spüren, aber die Nachtigall ist von ihm berauscht, wenn sie bei Mondenschein oder in der Dämmerung des Morgens singt und klagt und schluchzt. Sie weiß und kündet mehr von dem großen Geheimnis der Welt als der ungeweihte Mensch, denn:

„Keiner, der nicht zu dem myst'schen Fest gelassen,
Kann den Sinn der dunkeln Kunst erfassen,
Keinem sprechen diese Geistertöne,
Keiner sieht den Glanz der schönsten Schöne,
Dem im innern Herzen nicht das Siegel brennt,
Welches ihn als Eingeweihten nennt,
Woran ihn der Tonkunst Geist erkennt." (Tieck.)

Der Geist der Tonkunst aber erschließt sich nur der Liebe. „Alles wird Musik, weil alles mit den Augen der Liebe geschaut wird (Friedrich Schlegel, Lucinde). „Musik ist die Kunst der Liebe" (A. W. Schlegel). „Der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar, sichtbar schweben. . . Er ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt." Die herrlichste Fassung dieser ewigen Wahrheit fand endlich Tieck in den berühmten Versen:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu ferne,
Nur in Tönen mag sie gerne
Alles, was sie will, verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik in Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht."

Der Geist dieser Liebe, die die Einheit alles Hohen und Herrlichen umfaßt, war es, der der Romantik die Verwandtschaft der Künste erschloß. Nun sollten die Grenzen aller Einzelreiche der Kunst aufgehoben und ein gemeinsames Imperium, in dem die Tonkunst als Herrscherin thronte, errichtet werden. „Man sollte die Künste wieder einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und — wer weiß? — so eine herrliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft" hatte schon Wilhelm August Schlegel im „Athenäum"

Digitized by Google

gepredigt und damit sogar die Plastik, die unromantische Kunst, aufzulösen versucht nach der romantischeren Malerei. Freilich mußten jene Bestrebungen, so sehr sie zunächst jede Kunst durch Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten förderten, endlich das spezifisch Eigentümliche jeder Einzelkunst völlig aufheben. Wilhelm Schlegel war es auch, der zuerst jenes vielzitierte Wort sprach, die Architektur sei eine „gefrorene Musik", ein Bild, das sicherlich mehr des richtigen enthält, wenn man, es umkehrend, die Musik eine „tönende Architektur" nennt. „In den Werken der größten Dichter", sagt Friedrich Schlegel, „atmet nicht selten der Geist einer anderen Kunst." „Malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiß würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloß Maler war." Und weiter: die Poesie ist ihm „Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge, aber gedämpfte Musik, verschwebende Malerei". Tieck geht in seinem Schauspiel „Die verkehrte Welt" noch weiter: er führt eine Wortsymphonie auf und läßt die Instrumente sprechen: „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit den Künsten bestellt, wie arme Sprache, wie arme Musik! Denkt Ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden? Wie oft, daß ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurückläßt, das sich erst später wieder zur Melodie belebt? Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach, ihr lieben Leute, das meiste in der Welt grenzt weit mehr aneinander, als ihr meint."

Farbe, Wort, Duft, Gefühl, alles Sinnliche löst sich der Romantik auf in den Klang, und dieser wiederum, der unfaßbare, unaussprechliche, kündet das Geheimnis der Welt:

> Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraume
> Ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauschet.
>
> (Fr. Schlegel.)

So versteht Novalis sogar die Wissenschaft musikalisch. Alle Methode ist ihm Rhythmus. Hat man den Rhythmus in der Gewalt, so hat man die Welt in der Gewalt. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus. Rhythmischer Sinn ist Genie. Alle Künste und Wissenschaften beruhen auf partiellen Harmonien. Weiter fordert Novalis, „das Leben eines gebildeten Menschen sollte mit Musik

Digitized by Google

und Nichtmusik abwechseln, wie mit Schlafen und Wachen". Er tut „einen tiefen belehrenden Blick in die akustische Natur der Seele". Er glaubt, daß die „musikalischen Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust sind", die Krankheit ist ihm ein „musikalisches Problem", die Heilung „eine musikalische Auflösung". Die Sprache ist ihm ein „musikalisches Instrument", und er meint: „Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer, sie muß wieder Gesang werden. Man muß sich mit Sprechen begnügen, wenn man nicht singen kann." So werden die poetischen Bilder immer kühner. Novalis hört den Chor der Gestirne, Tieck sieht, wie „ein süßes Lied die arme Welt beglänzt", ihm klingt die Farbe, ihm tönt die Form, er läßt Liebende „mit süßer Kehle im Takt des Mondscheins" singen. Alles verschwebt. „Die Gegenstände des Romantischen müssen wie die Töne einer Äolsharfe da sein, auf einmal, ohne Veranlassung, ohne ihr Instrument zu verraten." Die Äolsharfe mit ihren geheimnisvollen, von unsichtbaren Kräften geregten Saiten wurde das Lieblingsinstrument der Romantik; der ihr verwandten, dämonische Klänge hervorzaubernden großen Wetterharfe widmet namentlich E. T. A. Hoffmann eingehende Sorgfalt. „Kann denn", sagt Hoffmann, „die Musik, die in unserem Innern wohnt, eine andere sein, als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr geworden, ertönt?" Und so erklärt denn Novalis: „Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind."

Eine wunderbare Sehnsucht nach aller geheimnisvollen Poesie durchflutet die Romantik. Von der hellenischen Antike weg wandte sie sich nach Italien, Spanien und England, brach dort die herrlichsten Blütensträuße der Dichtung auf Herders Pfaden und kehrte heim, um sie auf deutschen Boden zu verpflanzen. Und hier wiederum wandte sich die jüngere Romantik der großen Vorzeit zu, den Sagen, Märchen und Volksliedern, deren Edelsteine so lange verschüttet gelegen und nur durch die Wünschelrute des Dichters wieder zu finden waren. In den Zeiten der tiefsten Erniedrigung Deutschlands flüchtete sich die Romantik in die strahlenden Zeiten großer Vergangenheit, die vom Zauber der Poesie verklärt erschienen. Der Selbstzweck und die Göttlichkeit der Kunst, die nicht mehr bloß der Unterhaltung und Belehrung dienen sollte, wurde proklamiert, die Mysterien der Natur und des Christentums, poetisch verklärt,

Digitized by Google

neu verkündet. Das edle und freie Rittertum und Bürgertum des deutschen Mittelalters wurde dem engherzigen modernen Staat gegenübergestellt, der altväterlichen Tradition aber wiederum das Individuum, das subjektiv sich auszuleben, alle Reize der Welt zu genießen und künstlerisch zu gestalten als ein natürliches Recht in Anspruch nahm. Auf die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtung sollten, wie schon Friedrich Schlegel forderte, die Deutschen zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit unerkannt schlummerte:

Das sind die alten Klänge, Helden- und Klagegesänge,
Aus ferner Riesenzeit.
Dem Liede muß gelingen, sie wieder uns zu bringen,
Der Retter ist nicht weit.
Der Frühling wird erstehen, es muß noch einst geschehen,
Wie alles prophezeit.

(Friedrich Schlegel.)

Eine Feenzeit begann, wie Eichendorff kündet, da das wunderbare Lied, das in allen Dingen gebunden schläft, zu singen anhob, da die Waldeinsamkeit das uralte Märchen der Natur wiedererzählte, von verfallenen Burgen und Kirchen die Glocken wie von selber anschlugen und die Wipfel sich rauschend neigten, als ginge der Herr durch die weite Stille, daß der Mensch in dem Glanze anbetend niedersank. Das alte Sagenbuch des deutschen Volkes wurde wieder aufgeschlagen, deutscher Sinn und deutsches Recht geweckt; endlich griff die Jugend, die so lange von deutscher Herrlichkeit geträumt, erwachend zum Schwert und befreite das Vaterland von der Gewalt des großen Korsen: Kunst und Leben hatten sich wieder vereint.

Und nun entfaltete auch die Tonkunst ihre Schwingen, wunderbare Kreise ziehend, und ihr schwärmerisches Lied kündete das große Geheimnis, dem Sang der Nachtigall gleich, die sich im Duft der blauen Blume berauschte. Was der Poet geahnt und ersehnt, das sprach der Tondichter aus: in den Weisen Schuberts und Schumanns, Webers und Marschners, endlich im „Kunstwerk der Zukunft" Wagners erschien die herrlichste Erfüllung. Was die Propheten der Romantik, was die Brüder Schlegel, Novalis und Tieck, Wackenroder und Hoffmann, Brentano und Arnim gekündet, das geschah, und dem „Liede", der Tonkunst, gelang es, die „alten Klänge" aus „ferner Riesenzeit" wiederzubringen: ein neuer Frühling erstand.

Digitized by Google

II. Gestalten und Schicksale.

> Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Luft des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.
>
> E. T. A. Hoffmann.

Am Anfang der musikalischen Romantik steht sehnsuchtsvoll eine seltsame Jünglingsgestalt, mit aller Inbrunst der jungen Seele nach dem gelobten Land verlangend, dessen Boden zu betreten ihm das unerbittliche Geschick verwehrte: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Als er, ein Fünfundzwanzigjähriger, früh dahinschied, gerade in jenem Jahre 1798 entfalteten die Brüder Schlegel das Banner der neuen Kunst, um mit starker Hand das Gebiet zu erobern, dessen leuchtende Schönheit der träumende Jüngling in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" ein Jahr zuvor besungen hatte, und Tieck war es, der wiederum ein Jahr später das Vermächtnis des abgeschiedenen Freundes in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" erschloß. Die „Herzensergießungen" wie die „Phantasien" stellen eine bunte Reihe von Aufsätzen über Poesie, Malerei und Musik dar. Die großen Meister der italienischen Renaissance werden hier zum ersten Male mit dem Auge des Romantikers geschaut, ein „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers" errichtet, in dem die Wunder des alten Nürnberg romantisch verklärt erscheinen, schließlich aber tritt die Gestalt eines Musikers auf, in dessen liebevoll gezeichneten Zügen wir das Abbild des jungen Schwärmers Wackenroder selbst deutlich erkennen. „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger" wird in den „Herzensergießungen" erzählt, und ergänzend treten in den „Phantasien" fünf musikalische Aufsätze Berglingers hinzu, denen Tieck noch einige von ihm selbst verfaßte, aber weit weniger ursprüngliche Stücke bei der Herausgabe anreihte. Gleich Berglinger wurde auch Wackenroder von seinem Vater zu einem Brotstudium gezwungen, das er um so mehr hassen mußte, als er, von glühender Liebe zur Musik erfüllt, einzig in dieser Kunst Befriedigung zu finden hoffte. Wackenroder, der Sohn eines preußischen Geheimen Kriegsrates und Justizministers, der Sprößling einer peinlich korrekten

Digitized by Google

Beamtenfamilie, wurde nach Jahren einer mit dem jungen Tieck verlebten schwärmerischen Gymnasialfreundschaft von seinem Vater, der ihn zur Jurisprudenz bestimmt hatte, zu Berlin in verhaßtem Zwange zurückgehalten. Gleich seinem Berglinger gelingt es auch ihm schließlich (1793), dem väterlichen Hause zu entrinnen, und von Erlangen aus, wohin ihm Tieck folgte, unternahmen die Freunde nun romantische Fahrten nach Bamberg und Nürnberg, deren poetischen Reiz zu entdecken ihnen vorbehalten schien. Bamberg ist die „bischöfliche Residenz", in die er auch seinen Berglinger entfliehen läßt, um dort, erfüllt von Begeisterung zur alten Kirchenmusik, sich ganz der Tonkunst zu widmen, und Nürnbergs „krumme Gassen" und „altväterische Häuser, in denen die feste Spur von unserer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist", rufen ihm die kraftvollen Gestalten der Meister Hans Sachs, Adam Kraft und allen voran Albrecht Dürer ins Gedächtnis. In jenen Tagen begeisterten Schauens und Kündens der Herrlichkeiten Nürnbergs war es, daß das erste Samenkorn gelegt wurde zu jenem ewiggrünenden Baume, als dessen Blüten wir die Nürnberger Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, als dessen reife Frucht aber Wagners „Meistersinger von Nürnberg" erkennen.

Wackenroder hat seine Natur in dem Bilde Berglingers selbst aufs feinste geschildert. Er erkannte schließlich, „daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen, als auszuüben" und er stellt an sich die Frage: „Muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will? — Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes und — wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie?" Die Beantwortung dieser Frage mußte Wackenroder als die Lösung seines Schicksales betrachten. Er läßt seinen Helden Berglinger in der Blüte der Jahre sterben, „seine hohe Phantasie mußte es sein, die ihn aufrieb" — und er selbst erlag bald dem gleichen Geschick. So ging der erste Romantiker zugrunde — an der Romantik. Stärkeren Naturen, befähigt, den flüchtigen Gefühlsstoff in festumrissenen Formen zu meistern, war es vergönnt, den ersehnten Ausgleich zu finden, ihrem Schaffen das Siegel der Vollendung aufzudrücken. Und doch, auch des zarten früh dahingeschiedenen Jünglings „Ehrengedächtnis" zu erneuern, ist für den Betrachtenden edle Pflicht. Vielfältig schlingen sich die Gedanken des jungen Wackenroder hinüber zu denen späterer Meister, vor allen zu

Digitized by Google

Hoffmann und Wagner. Insbesondere der Abschnitt „Das eigentümliche Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“ ist reich an weiterklingenden Tönen, die hier zum ersten Male angeschlagen wurden.

Bamberg, die bischöfliche Residenz, in der sich des Kapellmeisters Berglinger Geschick vollendete, sah ein Jahrzehnt später auch seinen noch viel merkwürdigeren Nachfolger erstehen: E. T. A. Hoffmanns alter ego, den Kapellmeister Johannes Kreisler, dessen männlich-ungestüme Art sich seltsam von dem femininen Charakter des weichen Jünglings Berglinger abhebt. Und doch, Berglinger und Kreisler, Wackenroder und Hoffmann, in manchen Zügen ausgesprochene Gegensätze, sie sind verbunden durch die gemeinsame glühende Liebe zur „heiligen“ Tonkunst, verbunden durch den gleichen Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, die harmonisch zu vereinigen ihr höchstes Ziel ist, ja, in mancher Hinsicht sogar durch ähnliche äußere Schicksale; sie sind eines Stammes, gezeugt vom Geiste der musikalischen Romantik, der aber dem jüngeren Sprößling eine Fülle der Kraft verlieh, die wir bei dem zarten Vetter vergebens suchen. Gleich Wackenroder war auch Hoffmann (geb. 24. Jan. 1776 zu Königsberg i. P., gest. 25. Juni 1822 zu Berlin) aus einer preußischen Juristenfamilie hervorgegangen. Auch er mußte sich zunächst, trotzdem sich der Genius der Musik in ihm immer mächtiger regte, dem Brotstudium widmen — aber ungleich Wackenroder, der sich in schwächlichen Klagen verzehrte, griff er mit eisernem Fleiße fest zu, bestand seine juristischen Examina vorzüglich und amtierte nacheinander in verschiedenen Städten, schließlich als Assessor in Posen. Gleich Wackenroder vielseitig, aber stärker begabt, versuchte er sich gleichzeitig schriftstellerisch, als Maler und als Komponist in einem Maße, das namentlich durch frühe Beherrschung der Technik damals schon weit über den Dilettantismus hinausging, und so brachte er denn bereits in Posen eine Musik zu Goethes „Scherz, List und Rache“ aufs Theater. Aber der ihm eigene Sarkasmus, ein Zug, der sich in seinem Kreisler so faszinierend ausprägt und der Wackenroder-Berglinger völlig fremd gewesen, gab seiner Laufbahn zunächst eine unerwünschte Wendung: geistvolle Karikaturen mit witzigen Unterschriften, die er auf einem Maskenfeste verteilen ließ, brachten ihm infolge der Beschwerde des ebenfalls verhöhnten kommandierenden Generals eine Strafversetzung nach einem elenden polnischen Nest ein, wo er als Regierungsrat mit seiner jungen Frau zwei Jahre leben mußte (1802/04).

Digitized by Google

Die unfreiwillige Abgeschiedenheit benutzte er zu eifriger Arbeit auf literarischem und musikalischem Gebiete, aber zu einer eigentlichen Entscheidung war der so Vielseitige immer noch nicht gelangt: „Eine bunte Welt, voll magischer Erscheinungen, flimmert und flackert um mich her, — es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen — irgendein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! — Ob das nun ein Buch — eine Oper, — ein Gemälde sein wird — quod diis placebit." Aber nichtsdestoweniger arbeitete er im Amte mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß er zum Lohne in Anerkennung seiner vorzüglichen Leistungen nach dem damals preußischen Warschau versetzt ward, wo er ebenfalls zwei Jahre, diesmal in angeregtestem geistigem Leben zubrachte. Eine Reihe von dramatisch-musikalischen Werken entstanden damals neben einer Symphonie und einer Messe, daneben dirigierte er ein Dilettantenorchester, dessen Klubhaus er mit Gemälden eigenhändig schmückte. Damals traten auch zum ersten Male die Werke der romantischen Dichter in seinen Gesichtskreis: er las Novalis, Tieck, Wackenroder und fühlte sich namentlich hingezogen zu dem gerade aus dem Verkehr Wackenroders mit Tieck hervorgegangenen Tieckschen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen", diesem „wahren Künstlerbuche", wie er es einmal nennt. Da griff das Schicksal mit eherner Hand ein und wies ihm den Weg: die Monarchie brach nach der Niederlage von Jena zusammen, die Franzosen besetzten im November 1806 Warschau, und Hoffmann verlor gleich allen übrigen preußischen Beamten seine Stellung, da in dem verkleinerten Staate an ein anderweitiges Unterkommen nicht mehr zu denken war. Seltsamerweise traf ihn, der nunmehr ausschließlich der Kunst zu leben gewillt war, gerade das Angebot einer Bamberger Kapellmeisterstelle, und sicher stand er unter dem Einflusse der Gestalt Berglingers, als er beschloß, auch sein Schicksal der alten Bischofsresidenz anzuvertrauen. In Bamberg war es, wo er sich selbst finden sollte, und als er ein Jahrzehnt nach Wackenroders Tode den Boden der fränkischen Stadt betrat, da mochte schon ein skurriler Doppelgänger gleich einem Schatten ihn begleitet haben: der Kapellmeister Johannes Kreisler. Diese dichterische Gestalt, in die er seinen eigenen Dämon bannte, sollte ihn zeit seines Lebens nicht mehr verlassen. Unauflöslich blieb er mit ihr verknüpft, so daß er selbst Briefe mit dem Namen Kreislers unterzeichnete und unter sein Selbstporträt jenen Namen setzte. Das Gespenst des Wahnsinns, das sich seiner erregten Phantasie oft zeigte, umgarnt Kreisler, dessen „Lichte Momente eines wahn-

Digitized by Google

sinnigen Musikers" aufzuzeichnen dem todkranken Hoffmann, der die „fragmentarische Biographie" Kreislers seinem „Kater Murr" in phantastischer Weise eingegliedert hatte, schließlich nicht mehr vergönnt war. Doch ihn selbst bewahrte ein gnädiges Geschick, gleich Wackenroder sein eigenes Ende in der Gestalt des Doppelgängers vorauszusehen. Hoffmann starb klaren Geistes, im ungeschwächten Besitz seiner scharfen Beobachtungsgabe, wenn auch gequält von einem furchtbaren Rückenmarksleiden, als Königl. Preußischer Kammergerichtsrat zu Berlin. Des Wanderlebens müde, das ihn nach der Bamberger Tätigkeit als Kapellmeister nach Leipzig geführt hatte (wo er übrigens genau einen Tag nach Wagners Geburt eintraf), hatte er sich nach der großen Völkerschlacht des Jahres 1813 wieder in den preußischen Staatsdienst begeben, dem er nun neben einer eifrigen literarischen und kompositorischen Tätigkeit sich als pflichttreuer und hervorragender Beamter widmete. So hatte er auf seine Weise den Widerstreit zwischen einem verzehrenden Phantasieleben und den Anforderungen der praktischen Welt gelöst, indem er eine Art von Doppelexistenz führte, wie die Gestalt des Geheimen Archivarius Lindhorst in seinem herrlichen Märchen „Der goldene Topf". Gleich Lindhorst spazierte Hoffmann auf Markt und Gassen einher mit der possierlich-gravitätischen Miene einer juristischen Respektsperson, daheim aber, in seiner Wohnung, war auch er ein großer Magier und Geisterkönig in fernen Phantasiereichen, die ihm der Genius der Tonkunst willig erschloß. Helmine von Chézy, die Textdichterin von Webers „Euryanthe", schildert in ihren Erinnerungen dies Magierheim gar anschaulich: „Ich hatte seine Wohnung noch nicht gesehen, er hatte die Wände selbst ausgemalt. Das schönste Zimmer war auf überraschend sinnreiche Art mit den Zieraten ausgeschmückt, die auf seine Oper „Undine" Bezug hatten. Mit zwei wunderkleinen zarten Händen und einer Gestalt von regelmäßigstem Knochenbau, mit seinen zwei Funkelaugen, deren Augäpfel so unbeweglich waren, daß gewiß niemand erfahren hat, ob diese Augen groß oder klein, mit seinen feinen Lippen, die man niemals lächeln sah, glich Hoffmann einem gespenstischen Wesen, an welches die Natur nur das unentbehrlichste Quantum von Fleisch und Bein gewendet hatte, um es unter die Körper reihen zu können. Glut und Beweglichkeit war alles, was man an ihm wahrnahm. Hoffmann war von innen und außen ein Wesen für sich, wie man noch nie eines gesehen." So sah das Urbild des Kapellmeisters Kreisler aus, in dem Hoffmann sich selbst

Digitized by Google

charakterisiert, wenn er schreibt, „die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche". Das ist auch der tiefere Grund, warum Hoffmann es als Komponist zu vollendeten, ewigen Meisterwerken nicht brachte, trotzdem er, mit ungewöhnlicher Phantasie begabt und der Technik mächtig, alle sonstigen Bedingungen künstlerischen Schaffens besaß. So wurde er — aber dies schmälert sein Verdienst durchaus nicht — zwar ein Bahnbrecher und Pfadfinder auf dem Gebiete musikalischen Neulands, aber anderen, harmonischer ausgeglichenen Geistern war es vergönnt, Besitz zu ergreifen und die Früchte zu ernten. Hoffmann war der Prophet der musikalischen Romantik, seine Gedanken sind es, die der Romantik den Weg wiesen, ihr ungeahnte Möglichkeiten auf allen Gebieten zeigten, und so stehen alle nachfolgenden romantischen Meister — mit alleiniger Ausnahme Schuberts — in seinem Banne, nicht zum mindesten der große Vollender der Romantik, Richard Wagner. Gegenüber dem Dilettantismus Wackenroders und der Romantikerpoeten (z. B. Tiecks), bei denen manche feinsinnige intuitive Erkenntnis infolge mangelnder spezifisch musikalischer Bildung oft getrübt erscheint, waren Hoffmann die tiefsten Blicke in das Wesen der Tonkunst vergönnt. Der von den Romantikern geahnte und stets betonte Zusammenhang aller Künste und die besondere Stellung der Musik kommt erst bei ihm zu prägnantem Ausdruck. So ist ihm denn die Musik „die romantischste der Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei". Und wie die Brüder Schlegel romantischen Geist in den großen Dichtern der Vorzeit, in Dante, Shakespeare, Calderon erkannten und endlich Goethes „klassische" Kunst mit romantischen Elementen durchtränkt erklärten, so proklamierte Hoffmann zum ersten Male J. S. Bach und Mozart als romantische Meister und wies immer wieder darauf hin, daß unter den Lebenden Beethoven allein das romantische Ideal erfülle.

Daß in Beethoven der Gipfelpunkt der Musik erreicht sei, zugleich aber auch ein Ausgangsmal zu neuen fernen Zielen, das hat Hoffmann zuerst erkannt, und wenn ihm die Zukunft darin recht gab, wenn gerade das von ihm verkündete Ideal des musikalischen Dramas

Digitized by Google

seine Verwirklichung aus dem Geiste der Beethovenschen Tonsprache erfahren sollte, so bedeutet dies nicht wenig für den Seherblick des seltsamen Mannes, dem Beethoven in einem Briefe vom 23. März 1820 für seine Bestrebungen herzlich zu danken nicht verschmähte.

In demselben Jahre 1810, da sich Hoffmann zum ersten Male in einem Aufsatz verehrend vor Beethovens Genius neigte, sehen wir den großen Romantiker, der, an musikalisch-zeugender Kraft Hoffmann so sehr überlegen, ihm aber an Scharfblick in dieser Hinsicht wohl nachstand, Carl Maria von Weber, sich in einem Briefe an den Verleger Nägeli gegenüber Beethoven verwahren. Selbst wenn wir berücksichtigen, daß Weber (geb. 18. Dezember 1786 zu Eutin, der Hauptstadt des oldenburgischen Fürstentums Lübeck, gest. zu London 5. Juni 1826) damals erst 24 Jahre alt und somit um zehn Jahre jünger als Hoffmann war, so zeigte sich doch hier schon eine Auffassung der Kunst Beethovens, die, von den Zeitgenossen allgemein geteilt, auch von Weber, dessen Ideal eigentlich stets Mozart blieb, niemals recht überwunden wurde. Als später der reife Schöpfer des „Freischütz" dem einsamen Genius Beethovens gegenübertrat, ereignete sich das Seltsame, daß der unzugängliche taube Meister dem Aufstrebenden, der sich in jungen Jahren unter dem Einfluß seines Lehrers Vogler einstmals so überaus despektierlich über die „Eroica" geäußert hatte, mit herzlichster Anteilnahme entgegentrat und, ihn in seiner burschikosen Weise als „Kerl" und „Teufelskerl" begrüßend, in seine Arme schloß. Die denkwürdige Begegnung erfüllte Weber mit tiefer Bewegung, und sicher mag er, als er damals einen tiefen Einblick in Beethovens schmerzensreiche Existenz gewann, auch zu der unvergleichlich-erhabenen Kunst des Einzigen eine andere Stellung gewonnen haben, wenngleich seine Welt von der Beethovens, die Region des Dramatikers von der des Symphonikers, durch eine kaum zu überbrückende Kluft getrennt sein mochte.

Dem Genius Bachs hat dann freilich Weber, wenn auch etwas spät (1821), eine begeisterte Huldigung dargebracht, die freilich ihrer ganzen Ausdrucksweise nach sehr an Hoffmannsche Gedanken anklingt, um so bemerkenswerter, als Weber in jungen Jahren (1810) im Auftrage Voglers die Analyse von „Verbesserungen" Bachscher Choralharmonisierungen durch Vogler übernommen hatte und hierbei zeigte, wie weit die Voglersche Schule mit ihrer weichlichen Chromatik von dem Verständnis der ehernen Größe Bachscher Stimmführung entfernt war.

Digitized by Google

In Bamberg, der Stadt Kreislers und Berglingers, war es wiederum, wo Weber und Hoffmann, in denen der Geist der musikalischen Romantik sich am deutlichsten manifestieren sollte, sich zum ersten Male begegneten. Hoffmann war der einzige romantische Dichter, der auf Weber von größerem Einfluß gewesen ist; obwohl Weber mit Tieck in Prag und Berlin vielfach verkehrte, hat er nur ein Lied dieses Dichters komponiert; obgleich er mit Goethe, den allerdings Zelter ungünstig ihm gegenüber beeinflußte, in mannigfache persönliche Berührung gekommen war, zog ihn nicht eine einzige der romantischen oder volkstümlich-lyrischen Dichtungen Goethes an, und ein in Prag angeknüpfter Verkehr mit Clemens Brentano, der ihm sogar damals den Tannhäuserstoff für eine Operndichtung vorschlug, blieb ohne weitere Folge. Das ist um so merkwürdiger, als Weber im Besitze einer umfassenden Geistesbildung sich befand, ja geradezu zum ersten Male den Typus des „modernen" vielseitig gebildeten Musikers repräsentiert im Gegensatz zu den Meistern des 18. Jahrhunderts, die eine mehr musikantenhaft abgeschlossene Existenz führten. Sie bildeten ihr Talent, um ein Wort aus Goethes „Tasso" zu gebrauchen, „in der Stille", Weber aber, vom Schicksal in den „Strom der Welt" geschleudert, ward so zum ersten „Charakter" unter den deutschen Meistern der Neuzeit. Nicht auf der Schulbank, sondern in einem bewegten Leben hatte Weber sich innerlich und äußerlich gebildet, und wenn er, der Abstammung nach Oberösterreicher und Freiherr, der Geburt nach Norddeutscher und Künstlersohn, scheinbar Heterogenes in sich vereinigte, so war er gerade dadurch befähigt, Kunstwerke zu schaffen, die in ganz Deutschland begeisterten Widerhall zu finden vermochten, und in seiner Person vollzog sich ein Ausgleich zwischen Weltmann und Künstler, wie er bis dahin unerhört gewesen und erst in den späteren Erscheinungen — man denke etwa an Liszt — sich durchsetzte. Im Gegensatze zu Hoffmann, der sich in vielseitigster Betätigung versuchte und ruhelos zwischen Dichtkunst, Musik, Malerei und Amt umhertrieb, hatte Weber, obwohl auch er in jungen Jahren vielfach die Malerei, ja sogar die Radierkunst gepflegt, ein sicheres Zentrum in einer einseitigeren, aber bedeutend reicheren musikalischen Begabung, die sich trotz eines abenteuerlichen Lebenslaufes immer klarer durchrang.

Ein echtes Romantikerleben hat auch Weber in jungen Jahren geführt, und wenn er dann später — ähnlich wie Hoffmann, aber doch innerhalb der Kunst — sich mit eiserner Energie trotz seines

Digitized by Google

zarten Körpers den Forderungen eines pflichtenreichen Amtes anpaßte, so hat er doch eben aus jenen bewegten Jugendjahren einen Reichtum künstlerischen Erlebens hinübergerettet, der fast unerschöpflich scheint.

In der Familie Webers bestand von jeher ein ganz absonderlicher Hang zur Bühne und zur Musik, der schließlich immer mehr zum Durchbruch kam. Fridolin v. Weber (gest. 1754), dem Berufe nach Amtmann, aber ein eifriger Geiger und Orgelspieler, wurde so der Großvater einer Anzahl von Enkeln, die in der Geschichte der Tonkunst eine bedeutsame Rolle zu spielen berufen waren: der ältere Sohn, gleichfalls Fridolin genannt, wurde der Vater der als Sängerinnen ausgezeichneten Schwestern Weber, deren eine, Constanze, schließlich Mozart als Gattin heimführte; der jüngere Bruder des letztgenannten Fridolin, Franz Anton, gleich diesem von seinem Vater mit glühender Liebe zur Musik erfüllt, wurde der Vater unseres großen Romantikers, der somit zu Mozart in ein enges verwandtschaftliches Verhältnis trat, ohne indes bei dem frühen Tod des Salzburger Genius zu diesem in persönliche Beziehungen treten zu können. Aber die leuchtende, von ewiger Jugend verklärte Gestalt des Schöpfers der „Zauberflöte" blieb ihm so ein Leitstern zu den höchsten Zielen der Kunst. Webers Vater, ein unruhiger Kopf, hatte sich aus einem kurpfälzischen Offizier zu einem vagierenden Schauspieldirektor umgewandelt, und so kam es, daß Carl Maria gerade zu Eutin, wo der Vater der Abwechslung halber kurze Zeit sich als Stadtmusikus betätigte, zur Welt kam. Früh der gütigen Mutter beraubt, die in Salzburg 1798 starb, war Carl Maria nun dem nicht gerade günstigen Einfluß seines Vaters völlig preisgegeben, der gleich Leopold Mozart aus dem Sohne ein musikalisches Wunderkind machen wollte, aber völlig des sittlichen Ernstes jenes würdigen Mannes entbehrte. Michael Haydn, der Bruder des berühmten Meisters und selbst ein tüchtiger Kirchenkomponist, nahm sich zu Salzburg zunächst des jungen Carl an, doch erst in München sollte es ihm bei dem Organisten Kalcher gelingen, einen fruchtbringenden Unterricht zu erhalten. In München war es auch, wo Vater und Sohn, die sich vergebens um einen Verleger für die unreifen Kompositionen Carl Marias bemüht hatten, durch Senefelder, den Erfinder der Lithographie, auf den Gedanken gebracht wurden, die neue Errungenschaft zum Druck von Musikalien auszubeuten, und tatsächlich erschien Webers op. 2 als Lithographie-Inkunabel, von

Digitized by Google

dem jungen Komponisten eigenhändig hergestellt. Aber auf die Dauer vermochte die mechanische Tätigkeit Weber, dessen Schaffensdrang immer reger wurde, nicht zu befriedigen, und so begaben sich Vater und Sohn, nachdem in Freiberg und Salzburg zwei noch recht unreife Opern Webers auf die Bühne gekommen waren, von neuem auf die Wanderschaft. In Wien, wo sich Joseph Haydn, trotz der Empfehlung Michaels, nicht entschließen mochte, Carl als Schüler anzunehmen, kamen die beiden Weber mit dem „Abt“ Vogler in Berührung, jenem seltsamen Mann, der, halb bahnbrechender Neuerer, halb Charlatan, derart interessierte, daß Weber in ihm den Meister gefunden zu haben glaubte, der ihm die letzte Unterweisung in den Geheimnissen des Kontrapunkts zu geben allein imstande sei. Weber erschien nach diesem Unterricht befähigt, eine Kapellmeisterstellung in Breslau anzunehmen. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange, er wurde im Jahre 1806 „Musikintendant“ des Herzogs Eugen von Württemberg in Karlsruhe (Schlesien), wo er in eifrigem Schaffen sich als absoluter Musiker betätigte. Der Ausbruch des Krieges machte auch dieser Tätigkeit ein Ende, und, vom Herzog an dessen Bruder in Stuttgart empfohlen, kam Carl Maria im Sommer 1807 mit seinem Vater nach der württembergischen Residenz, wo er, in ein leichtlebiges Treiben gezogen, gar bald als Geheimsekretär seines fürstlichen Herrn von diesem zu nicht einwandfreien finanziellen Operationen bewogen und dadurch in eine sehr unangenehme Angelegenheit verstrickt ward. Weber wurde samt seinem Vater verhaftet, und obwohl sich seine Unschuld herausstellte, der großen Schuldenlast halber, die namentlich auch sein Vater kontrahiert hatte, auf Lebenszeit des Landes verwiesen und damit der Aussicht beraubt, seine Oper „Silvana“ auf die Stuttgarter Bühne zu bringen. Die jähe Katastrophe, der Verlust des heiteren geselligen Lebens und der geachteten sozialen Stellung machten einen tiefen Eindruck auf den jungen Weber, der von nun an, wie er in seinem Tagebuch feststellen konnte, durch seine „traurigen Erfahrungen gewitzigt, ordentlich in seinen Geschäften und anhaltend fleißig“ wurde. Aber der lebensfrohe Sinn des jungen Romantikers, der nun wieder auf die Wanderschaft ging, ließ keine kopfhängerische Griesgrämigkeit aufkommen. In Mannheim entwickelte sich bald wieder ein fröhliches Treiben, und Weber, der so oft schon als fahrender Sänger, die Gitarre in der Hand, durch die Lande gezogen, schwärmte nach durchzechter Nacht mit seinen Freunden durch die Stadt, weckte

Digitized by Google

die Sängerinnen mit Saitengeschwirr aus dem Schlummer und sang ihnen die neuesten Lieder. Wer dächte da nicht an Brentanos „Lustige Musikanten", an Eichendorffs fahrende Sänger, die sich nahen „noch halb in Träumen" und „tun in Klängen kund, was da draußen in den Bäumen singt der weite Frühlingsgrund". Weber, der nur wenige Jahre nach Eichendorffs Heidelberger Studienzeit in der Neckarstadt weilte, fand anscheinend keine Beziehung mehr zu dem inzwischen zerstreuten Heidelberger Romantikerkreis Arnims und Brentanos, die von Heidelberg aus „Des Knaben Wunderhorn" in die Welt gesandt hatten. Und doch gehören Weber und Eichendorff als gleichartige Erscheinungen der Romantik eng zusammen: beide aus freiherrlichem Geschlecht, beide von Haus aus katholisch und somit der Mystik des Glaubens innerlich, nicht wie die katholisierenden Romantiker, zu denen bereits Wackenroder und Hoffmann gehören, aus einer „prédilection d'artiste" (wie Schlegel es nannte) zugetan, zogen sie beide mit der Gitarre in der Hand als „Fahrende" durch die Lande, in Ton und Wort die Klänge des sinnigen Volkslieds erneuernd, aber zugleich im Geiste der Romantik vertiefend.

Von Baden aus wandte sich Weber hinüber nach Darmstadt, wo sein Lehrer Vogler eine Kompositionsschule begründet hatte, in der Weber nunmehr neben dem jungen Meyerbeer nochmals Studien absolvierte. Daneben entstanden in regem Schaffensdrang eine große Reihe von Kompositionen. Damals begann auch in größerem Umfang die schriftstellerische Tätigkeit, die sich fortan durch Webers ferneres Leben hinzieht.

Webers Schriften, in vielen Zeitschriften zerstreut, erschienen erst nach seinem Tode gesammelt und eröffnen einen höchst interessanten Einblick in seine Geisteswelt. Schon in der bewegten Stuttgarter Zeit hatte er im Umgang mit Denkern und Schriftstellern seine allgemeine Bildung zu erweitern, seine Gedanken klar zu fassen und seinen Stil zu veredeln gesucht. Er las, wie sein Sohn erzählt, damals die Philosophen Wolff, Kant und Schelling, und die Frucht davon war die ihm von seinen künstlerischen Kollegen so oft halb beneidete, halb verdachte Fähigkeit, auch schriftstellerisch auf kritischem und ästhetischem Gebiete sich betätigen zu können, wie er dies dann später vornehmlich in der Prager und Dresdner Zeit durch Vorbesprechungen von ihm aufzuführender Werke getan hat. Dieser agitatorische Zug tritt in Webers schriftstellerischer Tätigkeit zum ersten Male bei einem großen Meister der Tonkunst zutage,

Digitized by Google

und wenn dann später Richard Wagner sich in noch viel umfassenderem Maße derart betätigte, so konnte er gerade auch in dieser Hinsicht auf das Vorbild Webers verweisen. Humor und kritischer Scharfsinn vereinigten sich bei Weber zu einem schönen Bunde, und wenn auch sein Stil manchmal nicht gerade mustergültig ist, so trägt er doch den Stempel einer eigenartigen ausgeprägten Persönlichkeit. Er selbst urteilte darüber einmal treffend in den „Randbemerkungen beim Entwurfe des Plans zu Tonkünstlers Leben". Aus jenem Urteil spricht deutlich das Überwiegen des musikalischen Genius in ihm, während z. B. Hoffmann sowie später wieder Schumann und Wagner in gleicher Weise musikalischen und sprachlichen Ausdruck beherrschten. Der Roman „Tonkünstlers Leben" hat Weber sehr lange (1809—1821) beschäftigt, ohne daß er jemals über Fragmente und Skizzen hinauskam. Stark beeinflußt von Tieckscher, später wohl auch von Hoffmannscher Darstellung (die „Fantasiestücke" reizten ihn zur Fortsetzung seines Fragments), geben die vorhandenen Bruchstücke ein echt romantisches, teils ernstes, teils launisches Capriccio voll mannigfacher autobiographischer Züge in Ich-Form, während Wackenroder und Hoffmann ihre Erlebnisse dichterisch gestalteten Doppelgängern zugeschoben hatten. Eingestreute parodistische Verse zeigen, daß Weber auch, die gebundene Rede, zu handhaben wußte, wie er denn, ein Freund heiterer Geselligkeit und mit gesundem Gefühl für Komik begabt, überhaupt gerne lustige Verse mündlich und schriftlich extemporierte. Daß Weber ein äußerst feines rhythmisches Gefühl auch in poetischer Hinsicht besaß, bestätigt ausdrücklich der Dichter Th. Hell.

Nach der zweiten Studienzeit Webers bei Vogler in Darmstadt folgten wiederum Wanderjahre, die ihn in Kunstreisen zunächst nach München, dann in die Schweiz und nach Norddeutschland führten, wo ihm schließlich insbesondere in Berlin reiche Anregung zuteil wurde, so daß er Freunde gewann, die ihm neben den Darmstädtern und Mannheimern als die treuesten gelten durften. Webers Wanderjahre erreichten bald darauf ihr Ende und es begannen für ihn, wie er selbst sie zu nennen pflegte, die „Jochjahre". Auf einer Reise, die ihn von Berlin über Gotha und Weimar nach Italien, der Schweiz und Südfrankreich bringen sollte, traf ihn in Prag der Antrag, die Direktion der dort neu zu organisierenden deutschen Oper zu übernehmen. Drei Jahre eifriger Arbeit widmete er der böhmischen Hauptstadt, die seinem großartigen refor-

Digitized by Google

matorischen Wirken wenig Gegenliebe entgegenbrachte, so daß er sich völlig isoliert fühlen mußte und in „unendlicher Verstimmung“ lebte. Dazu kamen noch Seelenkämpfe, die sich aus seinen Herzensbeziehungen, insbesondere zu Caroline Brandt, seiner späteren Gattin, ergaben. Endlich, im Herbst 1816, gelang es ihm, der Prager Stellung ledig zu werden, und bald darauf wurde auch Caroline die Braut des inzwischen durch die Komposition des Körnerschen Liederzyklus „Leyer und Schwert“ mit einem Schlage berühmt gewordenen Komponisten. Eine weitere entscheidende Wendung in seinem Geschick vollzog sich noch im gleichen Jahre: Weber wurde als Königl. sächsischer Kapellmeister und Direktor einer in Dresden neuzuschaffenden deutschen Oper (bis dahin hatte Dresden nur eine italienische Opernbühne) berufen. Hier winkte eine nationale Aufgabe ersten Ranges, deren Durchführung keinem Würdigeren als Weber anvertraut werden konnte. Aber Schwierigkeiten aller Art türmten sich auch hier auf, und nur Webers eisernem Fleiße und seiner steten Beharrlichkeit gelang es, ihrer Herr zu werden. Und doch war schließlich Weber ein hochgefeierter Mann in ganz Deutschland, nur in dem Orte seiner Wirksamkeit, in Dresden, versagte man ihm die Anerkennung, und wenn auch das Publikum allmählich sich auf Webers Seite stellte, so verharrten die Hofstellen mit Ausnahme des Intendanten Graf Vitzthum ihm gegenüber in einer Reserve, die fast an Feindseligkeit grenzte. Insbesondere waren es die Italiener, die in Weber instinktiv ihren Gegner witterten, als ob sie ahnten, daß dieser Mann es sei, der ihre jahrhundertelange Opernvorherrschaft in Deutschland zu brechen berufen sein sollte. Und wirklich, um diese Zeit war gerade das Werk im Entstehen, das, mit ungeheurem Jubel begrüßt, eine nationale Tat auf musikalisch-dramatischem Gebiet darstellte: „Der Freischütz“ oder, wie damals noch der Titel lautete: „Die Jägersbraut“. Im November 1817 führte Weber seine Caroline heim, und die Komposition des „Freischütz“ zieht sich nun durch die Zeit des ersten Eheglücks hin. Weber hatte die rechte Wahl getroffen: in Caroline fand er eine Persönlichkeit, die sich seiner Individualität aufs schönste anpaßte, eine treu besorgte Hausfrau, die zugleich mit feinem künstlerischen Sinn regen Anteil an seinem Schaffen nahm und hier mit ihrem Rat oft förderlich eingriff. Nannte Weber sie doch im Scherz stets seine „Volksgalerie“, an deren gesundes Empfinden und deren scharfen Bühnenblick er nicht umsonst zu appellieren pflegte. Ihr verdanken wir auch den frisch-

Digitized by Google

fröhlichen Beginn des „Freischütz", der in der ursprünglichen Gestalt zwei wirkungslose Eingangsszenen hatte. Eine der glücklichsten Ehen entrollt sich vor unseren Augen, wenn wir die herrlichen Briefe des Meisters an seine Gattin, insbesondere die „Reisebriefe" überblicken; es entströmt ihnen ein rein menschliches Glücksgefühl von solcher Wärme und Seligkeit, wie es sich gerade in Künstlerehen selten genug zu finden pflegt. Wer den Schöpfer des „Freischütz" nicht schon liebt, der muß den Menschen Weber, eine der edelsten Erscheinungen der deutschen Kunst, allein schon aus diesen Briefen lieb gewinnen. In seiner trauten Häuslichkeit streifte er alles Leid und Ungemach, das ihm die Welt bereitete, die vielen kränkenden Demütigungen, denen er in seiner Stellung ausgesetzt war, ab, und gewann die Sammlung zu dem großen Werke, das seiner Vollendung entgegenreifte. Aber schon meldeten sich in seinem zarten Körper die Vorboten des schrecklichen Leidens, das ihn sieben Jahre später in der Blüte seiner Jahre aus dem trauten Kreise seiner Lieben hinwegreißen sollte.

Der „Freischütz" war am 13. Mai 1820 vollendet und erregte, als er schließlich am 18. Juni 1821 zu Berlin in Szene ging, einen ganz ungeheuren, einzigartigen Enthusiasmus, der alle gegnerischen Stimmen niederschlug. Webers nächstes Bühnenwerk, „Euryanthe", entstand infolge eines Auftrages der Wiener Oper. Am 29. August 1823 war bereits die neue Oper vollendet, am 25. Oktober des gleichen Jahres ging sie mit großem Erfolg in Wien über die Bühne.

Aber der Erfolg der „Euryanthe", an der Weber als einem Schmerzenskinde mit besonderer Liebe hing, war auf die Dauer nicht derart, daß ihr Schicksal gesichert erschien — das sah Weber schon bald genug ein, und so kam eine tiefe Verstimmung über ihn, die ihn lange aller Arbeit entfremdete. Erst ein glänzendes Anerbieten, für London eine Oper zu schreiben, gab ihm aufs neue Arbeitslust, und er entschied sich rasch für den Oberonstoff, dessen Feenwelt ihn magisch lockte. Im Januar 1825 begann er mit der Komposition, die durch immer erstere Krankheitsanfälle seines Lungenleidens unterbrochen wurde. Und dennoch ließ Weber nicht von dem Gedanken, das Werk persönlich in London zur Aufführung zu bringen, um so wenigstens die Existenz seiner Familie sicher zu stellen. Am Morgen des 16. Februar 1826 nahm er nach einer halbdurchweinten Nacht Abschied von den Seinen — er und Caroline ahnten, daß es ein Abschied für immer

Digitized by Google

war. Deutsche und englische Musiker wetteiferten in London, ihm zu huldigen, und das Publikum bereitete ihm und seinem Werke einen enthusiastischen Empfang, als „Oberon“ am 12. April 1826 in Szene ging. Aber ein wenige Tage darauf veranstaltetes Konzert, das die Kräfte des todkranken Künstlers aufzehrte, zeigte, daß der Erfolg nicht nachhaltig war, und Weber brach verzweifelt zusammen. Einsam, fern von der Heimat, ging er am 5. Mai 1826 dahin. Erst am 14. Dezember 1844 kehrten Webers sterbliche Überreste in die Heimat zurück, nachdem ein Komitee, an dessen Spitze Richard Wagner, Webers künstlerischer und amtlicher Nachfolger, stand, die nötigen Schritte zur Überführung getan hatte. Wagner war es auch, der aus Motiven der „Euryanthe“ eine weihevolle Trauermusik schuf, der einen Chorgesang zur Begrüßung des toten Meisters dichtete und in Musik setzte, schließlich am offenen Grabe weihevolle Worte sprach, Worte, deren Wahrheit und Schönheit das Wesen des edlen Meisters, der sich aus jugendlichem Sturm und Drang zu den Höhen des Ideals durchgerungen, aufs herrlichste charakterisieren: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem du weintest und lachtest wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte, und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit. Wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — du brauchtest nur zu empfinden, so hattest du auch das ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, — du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben — kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Bluts, ein Stück von seinem Herzen!“ — — —

„Neben Weber versuchte Spohr sich der deutschen Bühne Meister zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Webers gelangen; seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Szene aus wirken soll. Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend

Digitized by Google

zu dem innern Gemüte. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere, naive Beimischung, die Weber so eigentümlich ist, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.“ Mit diesen Worten charakterisierte Richard Wagner bereits in seiner ersten Pariser Zeit (1841) treffend den künstlerischen Charakter eines Meisters, der sich in dieser Hinsicht auch fernerhin völlig gleich blieb, eines Musikers, der, zu den edelsten Erscheinungen der Romantik zählend, vielfach gefeiert und von den Besten Europas geschätzt, doch nicht zu der nachhaltigen Wirkung gelangen sollte, die der Bedeutung seines reichen Talentes entsprach. Gerade die Gegenüberstellung Webers und Spohrs ist so recht geeignet, die Besonderheiten ihres Schaffens ins rechte Licht zu rücken, und bei den persönlichen Beziehungen zwischen beiden fehlt es auch nicht an charakteristischen Äußerungen der Meister, die mehrfach in Wechselbeziehungen zueinander traten. Ludwig (er selbst schrieb stets seinen Vornamen: Louis) Spohr (geb. 5. April 1784 in Braunschweig, gest. 22. Oktober 1859 in Kassel), zwei Jahre älter als Weber, aber ihn mehr als ein Menschenalter überlebend, nimmt allein schon seiner ausgedehnten Lebenszeit halber, die mit Ausnahme der letzten Jahre in reger Wirksamkeit verlief, eine ganz besondere Stellung innerhalb der Romantik ein. Noch zu Lebzeiten Glucks und Mozarts geboren, sah er Haydns letzte Taten, Beethovens Aufstieg zu den höchsten Höhen, und die Meister der Romantik, zu denen er selbst zählte, erschienen und schwanden noch vor seinem Blick, ja, eine ganz neue Zeit, die Epoche Liszts und Wagners, sah er nicht nur in ihren Anfängen, sondern zur Vollendung heranreifen. Mit Weber war Spohr bereits frühe in der Stuttgarter Zeit (1807) zusammengekommen, aber Spohr, damals schon als Geiger und Komponist berühmt, fand die Arbeiten Webers, die dieser ihm zeigte, so dilettantenmäßig, daß er darin den später so bedeutenden Meister nicht ahnte. Hier schon zeigte sich der Unterschied zwischen Webers und Spohrs Entwickelungsgang sowie zwischen der Art beider Meister, der musikalischen Ausdrucksmittel Herr zu werden. Spohr hatte sich frühzeitig das Handwerkszeug der Komposition angeeignet und war so in den Besitz einer unanfechtbaren soliden Technik gekommen, die ihn nie verließ, die ins Geniale zu steigern ihm aber auch niemals gelang. Weber, dem das Geschick einen regelmäßigen Entwickelungsgang versagt hatte, mußte durch die Schule des Lebens gehen, sich selbst alles einzeln erringen und erarbeiten, und so blieb er

Digitized by Google

vielleicht — als absoluter Musiker betrachtet — in manchem Punkte hinter dem vielseitigen Spohr zurück, bildete aber seine Eigenart und insbesondere seine dramatische Veranlagung derart aus, daß er gerade in den Besitz der Mittel gelangte, die, für den dramatischen Komponisten unerläßlich, seiner Begabung aufs glücklichste entsprachen. In Prag führte dann Weber am 1. September 1816 Spohrs Oper „Faust“ zum ersten Male auf und erwies nicht nur damit dem Meister einen besonderen Dienst, sondern empfing auch für sein Schaffen Anregungen, die sich bei der Komposition des „Freischütz“ in mancher Hinsicht bemerkbar machten. Daß Weber Spohrs verwandte Bestrebungen ehrte, zeigt sich auch in seiner Vorbesprechung der Oper. Zwei Jahre später hätte Spohr beinahe auf merkwürdige Weise den Weg Webers gekreuzt: ohne eine Ahnung von Webers Vorhaben fand er den Freischützstoff in Apels Gespensterbuch und beschloß, ihn zu einer Oper zu gestalten, deren Szenarium er sogleich mit einem Freunde entwarf, die sich aber von Kinds Textbuch durch die Beibehaltung des tragischen Schlusses unterschied. Schon hatte Spohr mit der Komposition begonnen, als er zufällig von der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient erfuhr, daß Weber bereits mit der Komposition ziemlich weit vorgeschritten sei. Spohr, der fürchtete, daß Weber ihm zuvorkäme, gab den Plan auf und bereute das nie, denn, so lauten seine eigenen Worte: „mit meiner Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu enthusiasmieren, würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der Freischütz fand.“

Seinem Kollegen Weber verdankte Spohr die Berufung an die Stelle, an der er seine bedeutsamste Tätigkeit entwickeln sollte, die Berufung an die Hofoper zu Kassel, die er ihrer höchsten Blüte zuführte, und mit der sein Name untrennbar verknüpft ist durch eine von 1822 bis fast zu seinem Tode sich erstreckende jahrzehntelange Wirksamkeit.

Als Sohn eines musikalischen Arztes geboren, hatte Spohr schon in früher Jugend besondere Neigung und Befähigung zum Violinspiel gezeigt und damit seine Laufbahn deutlich entschieden. Binnen kurzem stand Spohr an der Spitze der deutschen Violinspieler und bald auch gewann er als Meister seines Instrumentes Weltruf. Sein seelenvolles Spiel, seine innige Kantilene, die sich in herrlichen Kompositionen für die Geige widerspiegelt, stellten ihn hoch über die Taschenspielerkunststücke eines Paganini, dem die große Menge zujubelte, und alle, die vom Geigenspiel einen

Digitized by Google

echten künstlerischen Genuß verlangten, erachteten Spohr in dieser Hinsicht als den größten lebenden Künstler, der alle Vorzüge ausländischer Technik mit deutscher Innigkeit zu vereinigen wisse. Trotz seiner Jugend erhielt er bereits 1805 eine Konzertmeisterstelle in Gotha, und dort lernte er auch seine erste Gattin Dorette Scheidler, eine Harfenvirtuosin, kennen, mit der er in den folgenden Jahren mannigfache Konzertreisen unternahm durch Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich, England und Italien, überall den höchsten Enthusiasmus erregend. Dazwischen fällt unter anderem eine Anstellung als Kapellmeister in Wien (1813—1815), wo er insbesondere Beethoven, von dessen Leben und Treiben er in seiner prächtigen Selbstbiographie eine anschauliche Schilderung gibt, nahe trat. Wie aber Spohr — und mit ihm alle bedeutenden Musiker mit Ausnahme Hoffmanns — über die reifen Werke Beethovens urteilte, darüber gibt eine Stelle in seiner Biographie (I. S. 202f.) einen interessanten Aufschluß. Ähnlich urteilte Spohr auch über andere Meister, deren Eigenart ihm fern stand. So antwortete er, als man ihn im Jahre 1856 einlud, sich an der Herausgabe der Händelschen Werke zu beteiligen: „Da mir Händel noch unausstehlicher ist als Bach, so muß ich das ablehnen.“(!!) Diese Urteile, deren Offenherzigkeit Spohr nur ehren kann, lassen sich, abgesehen von der musikalischen Erziehung Spohrs, unschwer auf seine besondere Veranlagung, die zwar romantischer, nicht aber dämonischer Art war, zurückführen. Ein Hüne von Gestalt, war er doch seinem Empfinden nach dem Weichen, Milden, Lieblich-Schwermütigen zugeneigt; ihm fehlte auch die befreiende große Lustigkeit, und seine Heiterkeit ist stets elegisch verschleiert. Herbe, kraftvolle Größe, genialischer Überschwang gingen ihm ab, aber ein ausgeprägter feiner Formensinn, reiche, wenn auch allzusehr chromatisch gleitende Harmonik und eine edle melodische Linie machen seine besten Werke zu Schöpfungen, denen zwar der Ewigkeitsgehalt fehlen mag, die aber den Besten seiner Zeit genug taten und auch heute noch vielfach zu erfreuen vermögen. Spohr war kein bloßer Epigone, aber er war im wesentlichen eine Übergangserscheinung, ein Vermittler, und so hat er, als die neuen Ideale, die er mit erkämpfen half, verwirklicht waren, der Zeit seinen Tribut entrichten müssen, und wenig dankbar hat die Welt, die ihn zu Lebzeiten als musikalischen Herrscher verehrte, allzurasch ihn fast vergessen.

Die Berufung nach Kassel, wo er bis zu seiner zwangsweisen Pensionierung (1857) durch den ihm verhaßten despotischen Kur-

Digitized by Google

fürsten Friedrich Wilhelm eifrig, zuletzt als Generalmusikdirektor wirkte, bedeutete für Spohr den wichtigsten Lebensabschnitt, den Abschluß seiner Wanderjahre und den Beginn seßhafterer Meisterjahre. Seine Erlebnisse bis zum Jahre 1838 hat er späterhin in der erst nach seinem Tode erschienenen und von seinen Angehörigen durch Tagebuch- und Briefauszüge ergänzend weitergeführten Autobiographie niedergelegt, in der sich die Persönlichkeit des vornehmen, edlen, liebenswürdigen, bescheidenen und doch im besten Sinne selbstbewußten Künstlers aufs schönste spiegelt. Sein feiner Formsinn verleugnet sich auch in der Handhabung der Sprache nicht, die er ebenso wie in einigen kleineren schriftstellerischen Arbeiten für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ gewandt handhabte, auch hierin sich den Meistern der Neuzeit anreihend.

Wagner, der bei Spohr im Anfang seiner Laufbahn unerwartete edle Förderung fand, widmete ihm einen warmempfundenen Nachruf, dessen prächtige Worte auch hier ihren Platz finden mögen:

„Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und auf keuschem Herde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Halt und Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen: dies war seine so oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit! — Was ihm dagegen verständlich wurde (und ein tiefes feines Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der „Jessonda“ wohl zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch in hohem Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm endlich wohl fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“

Digitized by Google

Als „letzten und bedeutendsten Nachfolger" Webers und Spohrs bezeichnete Wagner den Meister Heinrich Marschner.

Weber war es, der Marschner in die musikalische Welt einführte, indem er am 19. Juli 1820 dessen Oper „Heinrich der Vierte und d'Aubigné" in Dresden aufführte und vorher auch sympathisch besprach. Weber gab auch einen, freilich nicht von Unrichtigkeiten freien Abriß von Marschners Leben, dessen wichtigste Daten hier ebenfalls mitgeteilt seien. Am 16. August 1795 zu Zittau in Sachsen als Sohn eines musikalischen Handwerksmeisters geboren, erhielt er früh schon auf dem Gymnasium und dann als Kirchensänger vielfältige musikalische Anregung. Nach Absolvierung des Gymnasiums, während dessen Besuch er auch schon Kompositionsversuche unternommen hatte, begab er sich 1813 nach Prag, wo er wahrscheinlich bereits Weber kennen lernte, und von wo er dann zum Studium der Jurisprudenz nach Leipzig ging. Erst dort entschloß er sich als Schüler des Thomaskantors Schicht, sich völlig der Musik zu widmen. Bedeutsam in seinem Leben war ein Besuch bei Beethoven 1815 in Wien, der ihn beinahe wieder infolge eines Mißverständnisses der Juristerei in die Arme getrieben hätte. Übrigens scheint Marschner ebensowenig wie Weber und Spohr die einzigartige Größe des Meisters erfaßt zu haben, mochte er sich immerhin vor dem berühmten Namen ehrfurchtsvoll verneigen. Auch das persönliche Verhältnis Marschners zu Weber gestaltete sich nicht allzu freundlich, da sich hier schwer zu überbrückende Gegensätze ergaben.

Bald zog Marschner ebenfalls nach Dresden, wo man ihm Hoffnungen auf eine Anstellung gemacht hatte, die er erst im Frühjahr 1824 und zwar gegen Webers Willen — dieser wollte seinem Freund Gänsbacher den Posten eines Musikdirektors verschaffen — erhielt. Über sein Verhältnis zu Weber, das immer kühler wurde, hatte sich Marschner derart geäußert: „Ich war erst Webers Freund und dann sein Kollege. Wie nützlich mir auch ein förmlicher Unterricht bei diesem Manne gewiß hätte werden können, so habe ich ihn doch nie genossen." Mit der Freundschaft hatte es freilich bald ein Ende, als Marschner infolge Protektion Webern als Stellvertreter aufgenötigt wurde, und während Weber den Marschnerschen Kompositionen gegenüber stets sehr wohlwollend sich verhielt, urteilte dieser über den „Oberon" mit Ausdrücken wie „gesucht und neblig", wenn er auch freilich zugab, er enthalte in Webers Manier viel Zündendes. Nach Webers Tod bewarb sich Marschner sofort um dessen Dresdner Stellung, und da er sie nicht erhielt, kündigte er. Bald

Digitized by Google

darauf, am 3. Juli 1826 ließ er sich, nachdem ihm der Tod auch seine zweite Gattin entrissen, zum dritten Male trauen. Marianne Wohlbrück, die nach Marschners Urteil eine „jugendlich frische Stimme mit seltener Geläufigkeit, Seele und tiefem Gefühl im Rezitativ und Feuer im Spiel" verband, wurde die Seine. Zum ersten Male nannte er eine ihm ebenbürtige Frau sein eigen, und während seine beiden ersten Ehen rein bürgerlich-praktische Vereinigungen gewesen waren, lernte er nun gleich Weber und Spohr das hohe Glück kennen, zugleich Gatte und Geliebter einer echten Künstlerin zu sein. Getragen von häuslichem Glück entfaltete sich nun sein Genius zu den höchsten Leistungen, und gerade in dem Bruder seiner Gattin fand er den geeigneten Mann zur Mitarbeit. Schon am Tage der Hochzeit hatte er mit Wilhelm August Wohlbrück den Stoff zum „Vampyr", seiner ersten wahrhaft romantischen Oper, besprochen, und nach mannigfachen Reisen des jungen Paares vollendete Marschner in Leipzig die Komposition des Werkes, das daselbst am 29. März 1828 zur Erstaufführung kam. Damit hatte Marschner das ihm eigene Gebiet betreten. „Templer und Jüdin", auch von Wohlbrück für ihn gedichtet, folgte am 22. Dezember 1829 ebenfalls in Leipzig, und nun war Marschner, noch ehe er sein Meisterwerk geschrieben hatte, bereits als einer der bedeutendsten dramatischen Komponisten Deutschlands anerkannt. Sein klangvoller Name war es, der ihm das Amt eines Kapellmeisters der Hofoper zu Hannover eintrug, und wie Weber mit Dresden, Spohr mit Kassel, so war fortan der Name Marschner mit Hannover unlöslich verknüpft, mochten ihm auch ebenfalls die bitteren Erfahrungen Webers und Spohrs im Verkehr mit Hof und Intendanz nicht erspart bleiben. Sogar im Publikum, das ihn später vergötterte, fand er zunächst vielfach Widerstand, und so hatte es Marschner nicht leicht, für deutsche Kunst zu wirken. Mit Mozart trat er seine Stellung an, und ein Mozartsches Werk ließ er erklingen, als er zum letzten Male den Taktstock führte.

Im Juli 1831 wurde Marschner ohne Namensnennung ein Textbuch, „Hans Heiling" betitelt, zugesandt, das ihn sofort aufs lebhafteste fesselte. Als Autor stellte sich der Berliner Baritonist Eduard Devrient heraus, der seinen Namen, entmutigt durch Mendelssohns Ablehnung, verschwiegen hatte. In Marschner hatte nun Devrient den rechten Mann für den düsteren Stoff gefunden, und es entspann sich bald eine lebhafte Korrespondenz zwischen Dichter und Komponist, die einen interessanten Einblick in Marschners Denken

Digitized by Google

und Schaffen gewährt. Am 24. Mai 1833 fand die Erstaufführung an der Berliner Hofoper statt, und auch der Sieg dieses Werkes gestaltete sich ähnlich wie der des „Freischütz" zu einem Triumph nationaler Kunst gegenüber Spontini, dem immer noch herrschenden Generalmusikdirektor. Mit diesem Augenblick hatte Marschner den Höhepunkt seiner Laufbahn erreicht, und unter den vielen Ehrungen, die ihm „Hans Heiling" einbrachte, erfreute ihn am meisten die Verleihung des Ehrendoktors der Universität Leipzig, die dem fahnenflüchtigen Juristen die höchste akademische Würde der philosophischen Fakultät zuteil werden ließ. Von nun an ging es mit seiner produktiven Kraft bedenklich bergab. Seine Verbitterung wuchs, da auch die Erfolge ausblieben, von Jahr zu Jahr, und nicht wenig wurde sie durch die wachsende Beliebtheit der Wagnerschen Werke erhöht. So gab der Intendant gerade an dem Tage des 25jährigen Amtsjubiläums Marschners, Neujahr 1856, den „Lohengrin", also ein Werk desselben Wagner, dessen Mutter einst (1829) von Marschner geraten worden war, sie möchte ihren Sohn lieber studieren als Musiker werden lassen. Auch im häuslichen Leben verfolgte ihn Leid und Ungemach. Acht Kinder starben ihm im Laufe eines Jahres, und bald erkrankte auch seine geliebte Frau Marianne tödlich. Nun stand Marschner fast allein, alles Glück schien von ihm gewichen, der einst so lebensfrohe Mann war völlig gebrochen. Er hatte völlig mit dem Leben abgeschlossen und erwartete sehnsüchtig das Ende der Qual. Aber unverhofft erschien noch einmal strahlendes Glück, und eine romantische Liebe verzehrte das Herz des Mannes, der schon auf der Schwelle des Greisenalters stand. Im Herbst des Jahres 1854, das ihm Marianne entrissen, lernte er eine an das Theater engagierte Wienerin, Therese Janda, kennen, deren bezaubernder Gesang und berückende Schönheit Marschner noch einmal zu tiefer Leidenschaft entflammten. In glühenden Liebesbriefen voll zartester Poesie drang er in Therese, die Seine zu werden. Lange zögerte die Freundin, der vor der Glut des Meisters fast bangte; zweifelnd fragte sie, ob eine Verbindung zum Glück ausschlagen werde. Doch Marschner ließ nicht nach, und wer seine wunderbaren Briefe an Therese liest, begreift, warum sie endlich alle Bedenken überwand und einer solch hohen Liebe nicht widerstehen konnte. Sie schlug die Werbung eines Herzogs aus und wurde die Gattin Marschners, dessen letzte Lebensjahre sie als sein guter Engel beschirmte. Und so erscheint auch ihre Gestalt verklärt vom Schimmer der Romantik, deren musikalischem Meister

Digitized by Google

sie noch einmal Kunst und Leben zu holdem Einklang verbunden hatte.

Von Marschners Persönlichkeit hat das schönste Bild der Dichter Julius Rodenberg in seinen „Erinnerungen" entworfen, ein Bild, das den Meister in voller Jugendkraft wie als Greis lebenswahr erstehen läßt. Da heißt es: „Marschner, das Zeichen zum Beginn erwartend, stand am Dirigentenpult, dem Publikum zugewandt, den Kopf ein wenig hintüber in den Nacken gebeugt und das volle Haus musternd . . . Ein wohlgenährtes Gesicht, über dem die Lebensfreude, die Heiterkeit, die Jovialität, die Sicherheit des Erfolges ausgebreitet lagen, eine hohe, breite Stirn, solch eine, die gemacht schien, den Lorbeer zu tragen; kleine graublaue Augen, die von Geist leuchteten, und ein feiner, leicht zum Spott verzogener Mund, um den ein sieghaftes Lächeln spielte — auf der Unterlippe rechts die Spur einer Schmarre, die vielleicht aus seiner Studentenzeit stammte." Und weiter: „Hochgebildet, ungemein belesen und von schlagfertigem Witze war er ein vortrefflicher Gesellschafter. Er liebte Geselligkeit und eine wohlbesetzte Tafel. Dann leuchtete sein Humor, dann strömten ihm aus unerschöpflicher Fülle die guten Geschichten und Anekdoten, in deren Erzählen er ein ebensolcher Meister war wie in seiner Kunst. Alles in allem nicht nur eine bedeutende, sondern auch höchst sympathische Persönlichkeit."

Wackenroder und Hoffmann, Weber, Spohr und Marschner, sie alle gehörten dem Norden Deutschlands an. Nun aber trat ein Meister in die Erscheinung, der, in so vielen Zügen völlig anders geartet, als Inkarnation süddeutschen Wesens der musikalischen Romantik das Zeichen seines Genius aufdrücken sollte: Franz Schubert. Nur eine kurze Spanne Zeit war ihm auf Erden vergönnt, neun Jahre weniger als Weber, fünf Jahre weniger als Mozart, und doch, die kurze Frist genügte, um die Welt mit einer Fülle herrlichster Gaben zu beschenken, um den Namen Schubert den Unsterblichen anzureihen. Die robuster veranlagten Naturen des nur zwei Jahre älteren Marschner, des nur ein Jahr älteren Löwe sicherten ihren Trägern eine behagliche Wirksamkeit bis weit hinauf in die Neuzeit, aber der Körper Schuberts erschöpfte sich rasch in verzehrender Schaffensglut, und, fast noch ein Jüngling, schied er dahin, ein Götterliebling, wenn das alte Wort des Menander nicht trügt, daß jung stirbt, wen die Götter lieben. Und ein Götterliebling war er sicherlich, mochte auch sein äußeres Schicksal karg und einförmig sich gestalten, mochten auch Not und Zwang ihm nahen —

Digitized by Google

in seiner Brust barg er den unerschöpflichsten Melodienborn, der ihm eine Fülle des Herrlichsten unaufhörlich hervorsprudelte, dem überquellenden Genius Mozarts vergleichbar. Und so lebte er still und bescheiden dahin, von wenigen nur gekannt und beachtet, von niemandem ergründet, und erst als er nicht mehr unter den Lebenden weilte, da ward es offenbar, wer Franz Schubert gewesen. Der Maler M. v. Schwind hat es ausgesprochen mit einfachen Worten: „Schubert ist tot, und mit ihm das Heiterste und Schönste, was wir hatten."

Schubert ist untrennbar mit Wien verknüpft, der Stadt, die ihm das Leben gab, in der er seine herrlichsten Werke schuf, in der auch sein Leib ruht. Den leichten Sinn, die frohe Lebenslust, die liebenswürdige Gemütswärme, den Reichtum einer beweglichen Phantasie, alle frohen Gaben des Wieners besaß er. Aber in Schubert lebte, wie schon sein Freund, der Dichter Bauernfeld, bemerkte, eine Doppelnatur. Das österreichische Element, „derb und sinnlich", schlug allerdings im Leben wie in der Kunst vor. Kam auch in dem kräftigen und lebenslustigen Schubert der österreichische Charakter bisweilen allzu stürmisch zur Erscheinung, so drängte sich zeitweise ein Dämon der Trauer und Melancholie mit schwarzem Flügel in seine Nähe — freilich kein völlig böser Geist, da er in den dunkeln Weihestunden oft die schmerzlich-schönsten Lieder wachrief. Die Schubert näher kannten, wußten, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen, und wie er sie in Schmerzen geboren, kündet ein anderer seiner Freunde, J. v. Spaun: „Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit einer anderen Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen."

Ja, wie ein Nachtwandler mußte Schubert durchs Leben gehen, nur der Stimme seines Genius lauschend, denn was ihm das Leben selbst bot, war so karg und ärmlich, daß die ganze Gewalt des inneren Seins mit mächtigem Klange die Stimmen der Außenwelt übertönen mußte, um ihn in jenem glückselig-träumerischen Zustand zu erhalten, dessen seine Muse einzig bedurfte.

Als Sohn eines Schullehrers am 31. Januar 1797 zu Wien geboren, sollte auch er der Schulfron so manches Jahr seines kurzen Lebens opfern. Aber früh schon regte sich in ihm der musikalische Genius; sein Jugendlehrer bereits tat den Ausspruch: „Er hat die Harmonie im kleinen Finger!" — und als er dann zu einem anderen Meister kam, da erklärte dieser schon nach der zweiten Stunde:

Digitized by Google

„Dem kann ich nichts lehren, der hat's vom lieben Gott gelernt!" — Früh schon empfing er von Beethovens Kunst entscheidende Eindrücke, und dieser Umstand wurde von größter Bedeutung für sein eigenes Schaffen. Ist es nicht ein Zeichen rührender Bescheidenheit, wenn er einmal von sich sagte: „Ich glaubte schon, es könnte etwas aus mir werden — aber wer vermag nach Beethoven etwas zu machen?" Dreißig Jahre lang lebte Schubert in Beethovens nächster Nähe, aber erst kurz vor dem Tode des Gewaltigen, dem er so bald nachfolgen sollte, erhielt der Meister einen bedeutsamen Eindruck von Schuberts Schaffen. Seltsam, der würdige Genosse eines Beethoven, der deutsche Liedersänger, er mußte seine Ausbildung bei dem italienischen Opernkomponisten Salieri erhalten, der vom Jahre 1812 ab ihm einen Unterricht gab, aus dessen technischer Unzulänglichkeit sich so manche Eigentümlichkeit des Schubertschen Schaffens erklärt. Wollte doch Schubert, der große Melodiker und Harmoniker, noch kurz vor seinem Tode Kontrapunktunterricht bei dem Theoretiker Sechter nehmen, um sich in der Fuge zu vervollkommnen!

Nach fünfjährigem Studium im Wiener Konvikt kehrte Schubert im Herbst 1813 ins Vaterhaus zurück, und nun begann eine Leidenszeit von drei Jahren: „Pegasus im Joch". Schubert, der bereits 1814 ein Lied wie „Gretchen am Spinnrad", 1815 den „Erlkönig" geschaffen hatte, war gezwungen, als Hilfslehrer einer Elementarschule den Kindern Anfangsunterricht im Lesen, Schreiben und Rechnen beizubringen. Und doch haben diese furchtbaren Jahre seine Schaffenskraft, die sich immer herrlicher entfaltete, nicht zu lähmen vermocht. „Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der größten", sagt Schumann, und in der Tat, die Fruchtbarkeit, die Schubert selbst in den Zeiten der größten Bedrängnis entfaltete, ist geradezu erstaunlich. Von sich und seinen Werken sprach übrigens Schubert selten, und auch da nur wenige Worte. Sein Lieblingsgespräch drehte sich um Händel, Mozart und Beethoven. Mit Bach war er wenig vertraut. Webers Freischütz gefiel ihm „unendlich", ja Weber blieb nicht ohne Einfluß auf ihn, doch kam es später gelegentlich der „Euryanthe" zu Verstimmungen zwischen den beiden Romantikern. Nie war er aber neidisch und mißgünstig. Ja, er schien jedesmal überglücklich, wenn etwas Gutes von einem anderen Komponisten aufgeführt wurde. Auch in der Literatur war Schubert, wie Bauernfeld bezeugt, keineswegs unbewandert, und die Art und Weise, wie er die verschiedenen dichterischen Individualitäten poetisch-lebendig aufzufassen und

Digitized by Google

eines jeden Wesen in schöner und edler musikalischer Charakteristik treu wiederzugeben verstand, zeigt, wie fein sein literarisches Empfinden war. Wer die Dichter so verstand, war selbst ein Dichter, und wenn auch Schuberts wenige Reime, die wir kennen, nicht gerade gewandt sind, so zeigen sie doch ein tiefes, zartes Empfinden. Nicht selten hatte er sich auch an ernste Lektüre gewagt, und es finden sich Exzerpte von seiner Hand aus historischen, selbst philosophischen Schriften vor; seine Tagebücher, die leider ebenso wie jene Exzerpte inzwischen zum allergrößten Teil verloren gegangen sind, enthielten seine eigenen, wie Bauernfeld versichert, zum Teil höchst originellen Gedanken, auch Gedichte. Sein Lieblingsumgang waren Künstler, darunter namhafte Maler wie Schwind, Dichter wie Bauernfeld, Musiker wie Franz Lachner. Ein lebensfrischer Kreis von Gleichgesinnten, Gleichstrebenden, die Freud und Leid miteinander teilten, meist „arm am Beutel", aber reich im Herzen, sammelte sich um Schubert, der nach einem ausschließlich dem Schaffen geweihten Vormittag die schönen Sommernachmittage gerne im Freien in der herrlichen Umgebung Wiens verlebte. Auch regelmäßige Zusammenkünfte, „Schubertiaden" genannt, hatte der kleine Freundesbund. An solchen Abenden floß der Wein in Strömen, und der treffliche Baritonist Michael Vogl, der erste, der Schuberts Namen bekannt machte, sang alle die neuen herrlichen Schöpfungen des jungen Meisters, die dieser selbst am Klavier begleitete, „daß ihm die kurzen und dicken Finger kaum mehr gehorchen wollten". Auch zum Tanz aufspielen mußte „Bertl", wie er im Schmeichelton bisweilen genannt wurde, und da gab er denn bei den Hausunterhaltungen, die man der mitgebrachten Würstel wegen „Würstelbälle" nannte, seine neuesten Walzer zum besten, deren graziöser Schwung manch anmutiges junges Mädchen in Bewegung versetzte. Schubert selbst tanzte niemals, und auch die Liebe scheint ihm nie gefahrdrohend genaht zu sein. Die „Frauenzimmer mit ihren Artigkeiten" mochte er nicht recht leiden, ihm war wohler in der Gesellschaft seiner Freunde, und ans Heiraten scheint er nur einmal ernsthaft gedacht zu haben — allein es wurde seiner beschränkten Vermögensverhältnisse halber nichts daraus, und er tröstete sich schließlich mit dem Gedanken, daß das Mädchen „ihm halt nicht bestimmt war". Die Erzählungen von einer romantischen Liebe zur Komtesse Caroline Esterhazy sind ins Reich der Fabel zu verweisen. Erst nach Schuberts Tode wurde ihr von den Verlegern eines seiner Werke gewidmet.

Digitized by Google

Einförmig und gleichmäßig zwischen Schaffen und Geselligkeit flossen Schuberts Tage, nachdem er seine Schullehrerstellung aufgegeben hatte, dahin. Es war schon ein Ereignis, wenn er westwärts bis Salzburg, ostwärts einige Meilen über die Leitha hinüber in das ungarische Grafenschloß der Esterhazy kam, wo er zweimal 1818 und 1824 den Sommer verbrachte und mannigfache Anregungen von der Zigeunermusik empfing. Einen festen Posten bekleidete Schubert fortan nicht mehr, und alle seine Bemühungen um eine Kapellmeisterstellung blieben erfolglos — immer wieder wurden ihm andere vorgezogen. Schubert war, wie Vogl sich einmal ausdrückte, „zu wenig Charlatan", er machte nichts aus sich, und da übersah man den allzu bescheidenen Mann denn allerorten. So scheiterten alle Versuche Schuberts, einen Verleger für seine Werke zu finden, und es bedurfte einer von den Freunden veranstalteten Subskription, um endlich im März 1821 das Erscheinen des „Erlkönig" als Op. 1 zu ermöglichen. Das Werk fand, namentlich nachdem es Vogl hinreißend öffentlich gesungen, großen Absatz und warf Schubert als erste Frucht seines Talents einen nicht unerheblichen Gewinn ab. Nun war der Bann gebrochen, und die Verleger übernahmen nach und nach seine Kompositionen; allein der bescheidene Schubert, der in Geldangelegenheiten ein wahres Kind war, gab sich mit den geringsten Honoraren zufrieden, und so konnte er, während die Verleger mit seinen Werken ein Vermögen verdienten, noch immer nicht auch nur das Unentbehrlichste sich erwerben.

Mit dem Erlkönig, einem der größten Meisterwerke Schuberts, hatte der 18jährige Komponist bereits ein vollgültiges Zeugnis seines Genies gegeben, und es muß als bedeutsamer Umstand gelten, daß eine Dichtung Goethes, dessen Poesie Schubert „wesentlich seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankte", diesem Werke zugrunde liegt. Schuberts sehnlicher Wunsch nach einer Anerkennung seines Schaffens seitens des Dichters ging zu seinen Lebzeiten nicht in Erfüllung. Erst im April 1830, da Schubert schon längst unter der Erde ruhte, sah Goethe, dessen musikalischer Geschmack sich einem Zelter und Reichardt zuneigte, die Genialität der Schubertschen Tonsprache ein, als ihm die große Wilhelmine Schröder-Devrient den Erlkönig vortrug.

Das war Schuberts Los: im Leben ging er still und fast unbeachtet seines Wegs, und erst nach dem Tode erwuchs seine Gestalt zu gewaltiger Größe. Hätte er nicht unter seinen Freunden bedeutende Maler gehabt, so besäßen wir noch nicht einmal ein zuverlässiges

Digitized by Google

Bild von ihm. Zum Glück aber haben Männer wie Kriehuber, Kupelwieser, Rieder, Schober und vor allem Schwind seine Züge lebensvoll festgehalten und nicht nur ihn selbst porträtiert, sondern auch ein reizvolles Bild des Lebens und Treibens um ihn herum, der Landpartien, Kneipgelage, Serenaden und Schubertiaden hinterlassen. Schuberts Äußeres war nichts weniger als auffallend oder einnehmend. Er war kleiner Statur, vollen runden Angesichts und ziemlich beleibt; charakteristisch für ihn sind die Brillen, die er selbst des Nachts nicht abzulegen pflegte. Aber die schön gewölbte Stirn verriet doch den ungewöhnlichen Geist, und der Ausdruck seines Gesichts, der allgemein weder als geistreich noch freundlich gelten konnte, belebte sich, wenn ihn Musik oder Gespräche aufregten, und dann fing sein Auge hinter den Brillengläsern zu blitzen und zu funkeln an. Armut war sein Los auf Erden, und als er schied, reichte der gerichtlich geschätzte Wert seines Nachlasses noch nicht einmal dazu, die Begräbniskosten zu decken. So starb Franz Schubert am 19. November 1828, und lange brauchte die Welt, um einzusehen, welch einzigartiger Genius mit ihm dahingegangen. „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen" hatte ihm Grillparzer auf den Grabstein schreiben lassen — niemand ahnte, daß der Jüngling der Welt bereits den schönsten Besitz geschenkt hatte, und erst die späte Gesamtausgabe seiner Werke enthüllte der staunenden Welt den verborgenen Schatz.

„Den norddeutschen Schubert" nannten die Wiener einen anderen Meister der Romantik, der, nur wenige Monate älter als der Sänger des deutschen Liedes, ihn um nicht weniger als 41 Jahre überleben sollte: den Meister der Ballade, Carl Loewe. Wenn Loewe jener ehrenden Bezeichnung, die ihm fast 20 Jahre nach Schuberts Tode zuteil wurde, bescheidentlich hinzusetzte, er werde bestrebt sein, sich ihrer würdig zu erweisen, so mochte er im stillen sich doch des Unterschiedes zwischen Schuberts universellem Genie und seiner sicherlich genialischen, trotz mancher Ähnlichkeit mit Schubert aber ungleich beschränkteren Begabung bewußt gewesen sein. Vielleicht lag es auch weniger an seiner Begabung als an den Lebensumständen, daß er in seinem langen arbeitsreichen Leben nicht zu der vollen blühenden Entfaltung seines Talents gelangte, die Schubert in den kurzen Jahren seines Erdendaseins erreichte, und diese Empfindung mag dem so ganz im rauheren Norden wurzelnden Meister angesichts des üppigen Wiener Lebens und Treibens die Worte eingegeben haben: „Wäre ich zehn Jahre jünger, dann

Digitized by Google

bliebe ich hier, aber so ist es nichts mehr für mich. Ich sehe in Wien nur bestätigt, was mir sonst immer klar ahnte, daß ich von vornherein in größere Verhältnisse hätte eintreten müssen." Schubert und Loewe, Österreich und Preußen, Süden und Norden, diese Gegensätze decken sich fast völlig, und insofern man angesichts dessen das Wort „norddeutscher Schubert" nicht als eine in sich gegensätzliche Bezeichnung empfinden mag, kann man immerhin mit gewissem Recht Loewe als eine Art von Parallelerscheinung zu Schubert so bezeichnen. Gleich Schubert hat auch Loewe die Komposition Goethescher Dichtungen als seine vornehmste Aufgabe angesehen, und auch ihn brachte der Geist der Goetheschen Dichtung zur Entwickelung, Klärung und Reife seiner musikalischen Fähigkeiten. Glücklicher als Schubert, war es Loewe sogar vergönnt, dem Gewaltigen ins Auge zu schauen, mit ihm von seinen künstlerischen Zielen zu sprechen, wenn freilich auch Goethe den Loeweschen „Erlkönig", den der Komponist damals bei sich trug, nicht mehr hören sollte. Obwohl späterhin Goethe mannigfache Gelegenheit gehabt hätte, mit Loewe in Beziehungen zu treten, so zeigte er keinerlei Interesse mehr für ihn, und daran war Zelter schuld, der es überhaupt verstand, die genialen musikalischen Interpreten Goethes dem Dichter möglichst fernzuhalten. Merkwürdigerweise hatte sich Loewe unmittelbar von seinem Besuche bei Goethe nach Berlin zu Zelter begeben, um sich bei ihm auf Wunsch des Magistrats von Stettin einer musikalischen Prüfung zu unterziehen. Diese fiel glänzend aus, so daß Loewe Ende des Jahres 1820 bereits seine Stellung daselbst als Musikdirektor, Organist und Gymnasialgesanglehrer antreten konnte. Stettin hielt ihn fast bis an sein Lebensende fest, und in dem eng umgrenzten Kreis amtlicher Geschäfte gewissenhaft tätig, führte er ein stilles, äußerlich kaum bewegtes, auch innerlich ruhig und stetig verlaufendes, von unausgesetzter ernster Arbeit erfülltes Künstlerleben. An einer gesicherten bürgerlichen Stellung, am eigenen frühbegründeten häuslichen Herd verankert, hatte seine menschliche wie künstlerische Existenz schon sehr zeitig einen durch keine Sturm- und Drangperiode vorbereiteten, durch keine nachträgliche Wandlung beunruhigten Abschluß gefunden. Was in ihm lag, hatte schon der Jüngling zum sichersten Ausdruck gebracht, und so gab es fernerhin fast kaum mehr eine Entwickelung in Loewes Schaffen, ja fast könnte man sagen: er kam zum Stillstande, und der lodernde Geniefunke seiner Jugend wurde zum behaglich prasselnden Herdfeuer des Philisters. Das spürte der feine und geistvolle Mann selbst, wenn er einmal an-

Digitized by Google

gesichts der glänzenden Laufbahn Mendelssohns sagte: „Ich möchte nur das Schulmeistern aufgeben können und die Welt sehen, da würde sich's bald machen; ein Künstler muß vagabondieren, wenn er berühmt werden will. Paris, das war der Ort, alles kann man aber nicht." Später freilich hat auch er auf größeren Reisen ein gut Stück der Welt gesehen, aber es waren doch meist Kunstreisen „um berühmt zu werden", kein frisch-fröhliches „Vagabondieren", wie es etwa Webers Lebenslauf zeigte. Was Loewe als bestes in sich barg, das waren starke Jugendeindrücke in innigem Umgang mit der Natur; hier lagen die Wurzeln seiner Kraft, und aus ihnen sog er auch in den spätesten Jahren frische Nahrung, neues Blut.

Carl Loewe wurde am 30. November 1796 in Löbejün, einem kleinen Orte zwischen Halle und Köthen, geboren als Sohn eines Kantors und Lehrers. Früh schon wirkte die Natur mächtig auf ihn ein: „Überall fühlte ich um mich das Wirken und Weben der Naturkräfte. Nachts litt ich oft an Gespensterfurcht. Am Tage regten die weiten Räume des Kirchenbodens meine Phantasie lebhaft an. Es hatte einen eigenen schauerlichen Reiz für mich, dort allein zu sein oder sonst herumzuschweifen. In den Feldern und im Freien war mir am wohlsten." So stärkte sich schon hier ein Empfinden, das in seinen Schöpfungen so überaus feinen Ausdruck finden sollte. Aber auch der zukünftige Meister der schaurigen Ballade fand hier bereits tiefe Anregung durch die traulich-graulichen Erzählungen der Mutter, und ein Stück echt deutscher Romantik erschließt sich in jener anschaulichen Schilderung seiner Selbstbiographie (S. 10 f.).

Als junger Bursche schon zog Loewe aus dem Vaterhause, um sich zunächst im Köthener Kirchenchor, dann aber in Halle auf dem Gymnasium künstlerisch und wissenschaftlich weiter zu bilden. Kunst und Wissenschaft erfüllten sein Leben auch fernerhin in engem Bunde, und seine höhere wissenschaftliche Bildung erhob ihn stets über den engen Gesichtskreis so mancher Nurmusikanten. In Halle weilte Loewe nunmehr zehn Jahre, die er in eifrigstem Studium ausfüllte. Schon damals lernte er dort zufällig Carl Maria v. Weber kennen, mit dem er noch in regere Beziehungen treten sollte, zumal er den Meister durch ein ihm gewidmetes Lied sich verbunden hatte. Nach musikalischen Studien bei dem tüchtigen Professor Türk ließ sich Loewe, nachdem er auch das Gymnasium absolviert hatte, als Student an der Universität immatrikulieren. Theologie sollte er studieren, doch hörte er nebenbei auch philosophische und natur-

Digitized by Google

wissenschaftliche Fächer. Doch vor allem blieb er der Musik getreu, zumal sich seine Stimme zu einem herrlichen Tenor entfaltet hatte, den er alsbald völlig in den Dienst seiner Kompositionen stellte. Daß Loewe seine Schöpfungen als Sänger selbst interpretierte, diesem Umstand verdanken sie ihre so ungewöhnliche Anpassung an seine gesangliche Eigenart, die freilich bei dem großen Umfang seiner Stimme nach der Tiefe vor Schwierigkeiten besonderer Art nicht zurückschreckte. Früh schon verlobte er sich mit Julie v. Jacob, der Tochter des Professors der Staatswissenschaften, und während er nach Erledigung seines Militärjahres im Winter 1819/20 seine in Dresden weilende Braut besuchte, versäumte er nicht, mit Weber, der gerade am „Freischütz" arbeitete, wiederum in Verkehr zu treten. Daß Loewe in gewissem Sinne sogar als Schüler Webers zu betrachten ist, geht aus seinem Bewerbungsschreiben um die Stettiner Stelle hervor, da er über ein mitgesandtes Miserere bemerkt: der Herr Kapellmeister Carl Maria v. Weber in Dresden, dem er „gewöhnlich seine musikalischen Produkte zur Korrektur überschickte", habe ihm darüber „viel Rühmliches" gesagt.

Nur kurze Zeit dauerte Loewes häusliches Glück im Stettiner Heime; bald schon ging die junge Frau nach der Geburt eines Sohnes ihm verloren. In ernster Arbeit suchte Loewe seines Schmerzes Herr zu werden, und feingebildete künstlerische und wissenschaftliche Kreise, denen z. B. der sinnige romantische Dichter, Maler und Musiker Franz Kugler, der Historiker Giesebrecht, der Astronom Graßmann angehörten, verschafften ihm mannigfache Anregung, die er zu weit über seinen eigentlichen Beruf hinausführenden Studien benutzte. Nach einigen Jahren ward Loewe dann ein zweites Eheglück zuteil, als er sich mit Auguste Lange vermählte, die ihm vier Töchter schenkte. Größere Reisen folgten nun, die ihn mit Mendelssohn, Schumann und Marschner in Berührung brachten und sich über Deutschland, Österreich und Norwegen erstreckten.

Als Loewe am 20. April 1869 in Kiel, wohin er wenige Jahre vorher zu seiner Tochter gezogen war, starb, hatte er den Höhepunkt seiner Kraft und seines Schaffens längst überschritten, ja, er war bereits fast in Vergessenheit geraten. Eine neue Zeit war heraufgezogen, und der Name Richard Wagner strahlte in leuchtendem Glanze; eine neue glänzende musikalische Sprache, die die knorrig-altväterliche Art der Loeweschen Ballade zu übertönen drohte, hatte sich gebildet — Loewes Zeit schien vor-

Digitized by Google

über zu sein. Aber das Echte blieb auch hier der Nachwelt unverloren, und es erstanden Loewe begeisterte Anhänger, die seiner Kunst zu einem späten Siege verhalfen, allen voran der Meistersinger Eugen Gura, der ein Jahr nach Loewes Tode zum ersten Male mit der Ballade „Heinrich der Vogler" einen jubelnden Erfolg erzielte. Kein anderer als Richard Wagner selbst aber war es, der sich von Gura in Bayreuth fast jeden Abend einige Loewesche Balladen singen ließ. „Ha, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne deutsche Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr" rief Wagner, wie Gura berichtet, aus, als er von Loewe sprach. Ähnliches berichtet Hans v. Wolzogen in seinen „Erinnerungen an Wagner". Diese innere Verwandtschaft, die vielleicht sogar durch gelegentlichen Einfluß der Loeweschen Deklamation auf die Wagnersche Sprachbehandlung gesteigert wurde, bürgt für die Fortdauer der besten Loeweschen Werke, mögen sie auch bisweilen in ihrer Melodik und Harmonik, wie Wagner sich späterhin einmal mit Recht äußerte, „gar zu wenig gesucht" sein. Daß Wagner Loewes Erlkönig — eine seiner allerbesten, bezeichnenderweise auch der allerfrühesten Balladen — dem Schubertschen Werke vorgezogen habe, ist ebenfalls verbürgt.

Loewes riesenhafte körperliche Erscheinung wurde mit der Spohrs verglichen, dem er sehr ähnelte. Die Temperamente in Loewes Gemüt waren harmonisch ausgeglichen, und seine Betätigung erstreckte sich gleichmäßig auf strenge Wissenschaft wie freie Kunst. Hat doch der Komponist so vieler Goethescher Dichtungen gar einen Kommentar zum zweiten Teil des Faust verfaßt! Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper, den er durch eifrige Leibesübungen im Fechten und Schwimmen sowie auf der Jagd stählte, hat er den innigen Zusammenhang mit der Natur, die ihm ein Jungbrunnen war, nie aufgegeben. Namentlich die Tier- und Blumenwelt war ihm aufs innigste vertraut. Von Verehrung für alles Große und Schöne erfüllt, hat er sich nie der Forderung des Tages zugunsten eines Augenblickserfolges gebeugt, und so konnte er getrost dem Schicksal seines Lebenswerkes vertrauen, denn, wie er einmal an Spohr schrieb: „Wer seine Harfe an das Ewige lehnt, wird selbst ewig; — sowie vergänglich, wenn er sie zur Mode gesellt."

Den Meistern der Romantik tritt nunmehr eine Erscheinung gegenüber, die, mit ihren besten Schöpfungen gerade den romantischen Gefühlsausdruck nach einer besonderen Seite hin bereichernd und in dieser Hinsicht nahe mit Weber verknüpft, doch wiederum

Digitized by Google

auch mit einer Reihe von bedeutsamen Werken an die Tradition des 18. Jahrhunderts, insbesondere an Bach und Händel, in völlig unromantischem Sinne sich anschließt und so zum Ausgangspunkt einer klassizistisch-akademischen Richtung wurde, deren vielfach verhängnisvollen Einfluß erst die sogenannte neudeutsche (im Grunde: neuromantische) Richtung brach: Felix Mendelssohn Bartholdy. Mendelssohn war zweifellos seinem besten Empfinden nach Romantiker, und als solcher, wie Wagner gesprächsweise bemerkte, „Landschaftsmaler erster Klasse". Ein Unglück aber, das für den deutschen musikalischen Geist von Mendelssohn ausging, sah Wagner nach Wolzogens Mitteilung darin, daß er, anstatt eine eigenartig bedeutende Spezialität in der musikalischen Landschaftsmalerei, wie Schubert im deutschen Liede und Loewe in der Ballade, zu bleiben, vielmehr zum Typus in allen Gattungen, und zwar zum Typus der Verweichlichung und Verzierlichung gestempelt ward, „um der durch Beethoven erschreckten Musik eine moderne Erholung zu verschaffen". „Dabei aber", sagte Wagner, „hatte Mendelssohn alles Talent, das den Nachahmern fehlte, welche dagegen ihr Talent damit nur verdarben." Für diese unerwünschte Nachwirkung kann jedoch Mendelssohn, der stets ausschließlich dem Drange seines Schöpfertriebes folgte, nur zum Teil verantwortlich gemacht werden: sein eigenes Schaffen quillt leicht und rein aus dem Borne einer fast unerschöpflichen musikalischen Phantasie, die, von frühem Studium geläutert, bereits meisterliche Schöpfungen zu einer Zeit darbot, zu der andere sich noch auf den Schulbänken herumdrücken.

Man hat die staunenswerte Begabung Mendelssohns öfter mit der Mozarts verglichen; selbst Wagner hat, wie Hans v. Bülow mitteilt, im Gespräch vielfach Mendelssohn als „das größte spezifische Musikergenie, das der Welt seit Mozart erschienen sei", bezeichnet, Bülow selbst nannte ihn „das höchste Formgenie nach Mozart, was freilich nur der wirklich Gereifte zu erkennen vermag". Und Schumann meinte: „Mendelssohn ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt."

Wenn Mozart sicherlich die tiefere Natur war, so hatte Mendelssohn doch so manches vor ihm voraus: eine umfassende, nicht nur auf musikalischem Gebiete hervorragende Erziehung und Bildung, wie sie vielleicht kein einziger deutscher Musiker mehr von Haus besessen, sondern höchstens in langem schweren Ringen sich er-

Digitized by Google

worben hatte, und dann der Sonnenschein lachenden Glückes, der sein ganzes Leben bis zu dem frühen, aber sicherlich nicht zu frühen, sondern vielleicht ebenfalls glückhaft rechtzeitigen Tode umfloß. Nomen et omen: „Felix“, der Glückliche, war sein Name, und mit diesem Namen schien er die Gunst der launischen Schicksalsgöttin zeit seines Lebens an sich gefesselt zu haben. Ihm blieb der harte Kampf ums Brot, ihm blieben die Qualen des mit sich und seinem Dämon ringenden Künstlers erspart: leicht und frei schritt er durch Leben und Kunst dahin, leicht und frei ist, was er schuf, und wer wollte ihn schelten, daß er seine Musik zum Ausdruck seiner selbst und seines Lebens machte, statt ihr — wie es so mancher getan — den Ausdruck verlogenen Schmerzes abzunötigen? „Jeder komponiert, so gut er kann“ äußerte Mendelssohn gelegentlich. Und so sind auch die besten Werke Mendelssohns der Ausdruck seiner Vorzüge, die anderen ebenso getreu das Abbild seiner menschlichen Schwächen geworden, an denen der durch keinen Kampf gestählte, gleichmäßig ruhige Lebensgang seinen Anteil hat.

Mendelssohn entstammt einer eigenartigen, zahlreiche Charakterköpfe aufweisenden Familie. Moses Mendelssohn, der Großvater, war als Sohn eines armen jüdischen Lehrers Mendel (daher der Name: Mendelssohn) geboren und hatte sich, von glühendem Wissenstrieb beseelt, in reicher literarischer Tätigkeit emporgearbeitet zu einer Höhe der Bildung und menschlichen Größe, die ihm die Freundschaft eines Lessing und ein monumentum aere perennius in „Nathan der Weise“ einbrachte. Seltsam, daß dieses Aufklärungsphilosophen Tochter Dorothea die Gattin des Romantikers Friedrich Schlegel werden, sein Enkel aber, eben Felix, den Geist der Romantik in besonderer Weise in Töne bannen sollte.

Am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren, erhielt Felix seine Ausbildung ausschließlich in Berlin, wo wenige Jahre später sein Vater und dessen Bruder das heute noch bestehende große Bankhaus begründeten. Sieben Jahre alt wurde Felix mit seinen Geschwistern dem protestantischen Glauben durch die Taufe zugeführt (sein Vater ließ sich erst sechs Jahre später taufen), und diese Tatsache wurde auch für seine künstlerische Entwickelung sehr bedeutungsvoll. Richard Wagner, der zu Lebzeiten Mendelssohns (in einem an ihn gerichteten Brief vom 17. April 1845) sich als „aufrichtigsten Bewunderer“ Mendelssohns zu bezeichnen, ja, ihn „lieber, verehrtester Freund“ anzureden für nicht unter seiner Würde erachtete, hat späterhin in dem ursprünglich anonym erschienenen,

Digitized by Google

dann nochmals unter seinem Namen aufgelegten Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ künstlerische Schwächen des Meisters mit seiner Abstammung in einer Weise in Zusammenhang gebracht, die sich nur aus der Erregung einer hitzigen Kampfeszeit heraus erklären läßt. Sicherlich hat der tiefe Geist eines Richard Wagner hier mit scharfem Blick ein Problem erkannt, aber wie er dies Problem Mendelssohn gegenüber zu lösen versuchte, muß doch starkes Befremden erregen.

Gewiß ist so manche Eigentümlichkeit des Mendelssohnschen Schaffens in seiner jüdischen Abstammung begründet, und nichts ist törichter, als diese Tatsache ableugnen zu wollen. Mindestens so töricht ist es aber, ihm aus dieser seiner eigentümlichen Wesensart irgendwie einen Vorwurf zu machen. Wagner hat übrigens späterhin wieder weit günstiger über Mendelssohn geurteilt, und es will nicht wenig besagen, wenn er ihn nach Wolzogens Bericht „mitunter als ein Beispiel eines besonnenen und maßvollen feinen künstlerischen Sinnes aufstellte, gegenüber den modernen Effekthaschern, die, anstatt in klaren Formen, nur mit lauter Überraschungen arbeiten, und keinen Gedanken hinzubrächten, sondern, indem sie ihr Programm hinter ihrer Musik versteckten, nur immer dunkler und unsinniger schrieben“. Wie recht Wagner mit dieser Gegenüberstellung hatte, hat das seit seinem Tode verflossene Vierteljahrhundert deutlich gezeigt; dies hinderte indes so manchen der gekennzeichneten impotenten modernen „Effekthascher“ nicht, auch weiterhin unter Berufung auf Wagner über einen Meister vom Range Mendelssohns von oben herab zu urteilen.

Wenn es noch eines besonderen Beweises für Mendelssohns menschliche und künstlerische Qualitäten bedürfte, so könnte man diesen in der besonderen Wertschätzung, die der um sechzig Jahre ältere Goethe dem jugendlichen Künstler entgegenbrachte, erblicken. Mendelssohn war auch hier vom Glücke begünstigt: während Schubert von Goethe völlig ignoriert wurde, Loewe nur einige Augenblicke mit ihm zu sprechen vergönnt war, durfte Mendelssohn Tage und Wochen in vertrautestem Umgange mit ihm verbringen und so seinem Geistesleben eine Bereicherung zuführen, wie sie keiner unserer großen Musiker genießen sollte. „Wer weiß, was ohne Weimar, ohne Goethe aus mir geworden wäre“, äußerte Mendelssohn später „mit dem Tone tiefster Überzeugung“ mündlich. Der alte Zelter, sein Lehrer, hatte den zwölfjährigen Knaben bei Goethe eingeführt und damit dem Dichter eine ganz besondere Freude bereitet.

Digitized by Google

Neben einer umfassenden musikalischen Ausbildung, die sich auf Klavier, Orgel, Violine und Bratsche erstreckte, pflegte Mendelssohn mit Vorliebe die Malerei, in der er es gleich Goethe zu bedeutender Fertigkeit brachte. Nicht nur im musikalischen Sinne war er so „Landschaftsmaler": von seinen weiten Reisen brachte er eine große Anzahl Skizzen oder ausgeführte Bilder mit. Daneben ging eine vortreffliche, von dem Sprachforscher Dr. Heyse, dem Vater des Dichters, geleitete wissenschaftliche Erziehung, die sich auch auf die antiken Sprachen erstreckte. Außerdem wurden Leibesübungen eifrig gepflegt, besonders das Schwimmen, Tanzen und Reiten. Schließlich spielte auch das gesellige Leben in dem gastfreien Hause seiner Eltern, die den später zum Sitz des preußischen Herrenhauses gemachten Palast ankauften, eine große Rolle. Die bedeutendsten Männer der Musik und Wissenschaft, besonders die Kreise der Romantik (unter ihnen auch Heine), gelegentlich der Uraufführung des „Freischütz" selbst Weber, verkehrten im Mendelssohnschen Hause, und hier war auch die Stätte, wo die ersten Werke des Knaben in ausgezeichneter Weise bei den „Sonntagsmusiken" vor einem engeren Kreis zu Gehör kamen, und so dem werdenden Meister Gelegenheit zur Nachprüfung gaben. Eine Ergänzung fanden diese Hauskonzerte in den Zelterschen Freitagsmusiken, in denen von einer gewählten Anzahl von Mitgliedern der Singakademie ältere schwierige Vokalwerke vorgetragen wurden. Hier war es, wo Mendelssohn Stücke aus der Matthäuspassion kennen lernte und in ihm der Entschluß reifte, dieses gewaltige Werk vollständig zu neuem Leben zu erwecken. Hundert Jahre war das Wunderwerk so gut wie verschollen gewesen, seitdem es Bach am 15. April 1729 zum ersten Male in Leipzig aufgeführt hatte. Am 11. März 1829 dirigierte dann Mendelssohn auswendig die Passion in Berlin, und von diesem denkwürdigen Tage an datiert die eigentliche Wiedererweckung der Bachschen Werke in ihrer Gesamtheit. Diese Tat des Zwanzigjährigen wird das Gedächtnis Mendelssohns erhalten, selbst wenn keine Note seiner eigenen Schöpfungen mehr erklingen sollte. Drei Jahre vorher hatte er jedoch bereits ein Werk vollendet, das ihm allein schon die Unsterblichkeit zu sichern vermag: die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", die nach einer Reihe von Jugendarbeiten (darunter eine komische Oper) zum ersten Male seinen Genius gereift erblicken ließ. Sicherlich ist dieses Werk mit den eigensten Erlebnissen seines Schöpfers aufs engste verbunden, wurden doch in dem herrlichen alten Garten des elterlichen Hauses die Sommer-

Digitized by Google

monate zu einem ununterbrochenen Festtag voll Poesie, Musik, sinnreicher Spiele, geistvoller Neckereien, Verkleidungen und Aufführungen. Nach einer Wiedergabe in den Sonntagskonzerten erschien das Werk zum ersten Male öffentlich unter der Leitung von Carl Loewe in Stettin — der ältere Meister der Ballade führte den jungen Meister des Orchesters ein. Auch die weiteren Werke Mendelssohns sind aus inneren Erlebnissen, die vielfach mit landschaftlichen Eindrücken Hand in Hand gingen, entstanden. „Feinsinnig hatte Mendelssohn" — so sagt Wagner — „sich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte manches mit, dem andere nicht so leicht beikamen." In der Tat, der Sänger des liebenswürdigen Quartetts: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt" hat diese Gunst in vollen Zügen genossen. Wechsel des Orts war ihm eine unerschöpfliche Quelle des Schaffens, und von seinen überaus zahlreichen Reisen durch Deutschland, England, Frankreich, die Schweiz und Italien brachte er nicht nur Erquickung des Körpers und Geistes, sondern auch eine Fülle von künstlerischen Anregungen mit. So schreibt er aus Italien, „er verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik", und von einem lieblichen Landschaftsbild sagt er: „da steckt Musik darin; da tönt's und klingt's von allen Seiten, nicht in den leeren, abgeschmackten Schauspielhäusern" . . . Mendelssohn, der ausgesprochenermaßen Epiker und Lyriker war, hat zur dramatischen Kunst eben nie ein rechtes Verhältnis finden können, trotzdem er ihr die unvergängliche Sommernachtstraum-Musik schenkte. Abgesehen von seiner Jugendoper hat er sich nur einmal noch in einem Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde", das für seine Eltern bestimmt war, versucht, aber dennoch zog es ihn immer wieder geheimnisvoll zur Oper hin. Doch alle Opernstoffe, die ihm vorgeschlagen wurden, lehnte er ab, und sein eigener Vater meinte: „Ich fürchte, Felix wird bei seiner Mäkelei ebensowenig einen Operntext als eine Frau bekommen." Diese Prophezeiung ist nicht ganz eingetroffen. Eine Frau sollte er trotz seiner „Mäkelei" doch noch bekommen, und zwar eine, die wie geschaffen für ihn schien: Cécile Jeanrenaud, die Tochter des französisch-reformierten Predigers in Frankfurt a. M., wurde am 28. März 1837 die Seine. Schon fünf Jahre vorher war Mendelssohn nach langen Wanderjahren wieder dauernd nach Deutschland zurückgekehrt, das er nun-

Digitized by Google

mehr nur noch zu kürzeren Reisen verließ. Verstimmt darüber, daß man ihn nicht nach dem Tode Zelters zu dessen Nachfolger an der Singakademie wählte und einen unbedeutenden Mann vorzog, nahm er eine Stellung an als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, wo er eine Zeitlang auch gemeinsam mit dem Dichter Immermann das Theater leitete, folgte dann aber von dort aus einem glänzenden Rufe nach Leipzig als Dirigent der Gewandhauskonzerte (1835).

Leipzig verdankt Mendelssohn seinen Ruf als Musikstadt; durch ihn wurde es, was vorher Wien gewesen, die Metropole der deutschen Tonkunst, und blieb es auch, solange Mendelssohn lebte. Erst nach seinem Tode mußte es die Hegemonie an das kleine Weimar abgeben, wo Liszt das Banner der neuen Kunst entfaltete.

Mendelssohn hatte in Leipzig den Ort der Wirksamkeit gefunden, der ihm am gemäßesten war, und im übrigen bezeichnete er London als seinen „Lieblingsaufenthalt", an dem er eine große Reihe von verständnisvollen Freunden schon seit seinen ersten englischen Triumphen gefunden. Mendelssohns Oratorien und geistliche Werke, insbesondere also seine klassizistischen, unromantischen Schöpfungen, fanden in England begeisterte Aufnahme: ein gewisser alttestamentarischer Zug der Mendelssohnschen Werke mochte dem puritanischen Sinn der Engländer, die ihn neben Händel stellten, besonders entgegenkommen.

Obwohl Mendelssohn, besonders seitdem man ihm die Nachfolgerschaft Zelters verweigert, eine starke Antipathie gegen das Berliner Musikleben gefaßt hatte, ließ er sich doch bestimmen, zweimal nach Berlin überzusiedeln, wo König Friedrich Wilhelm IV., der „Romantiker auf dem Throne", ihm eine besondere Stellung zuweisen wollte. Aber der klare Geist Mendelssohns, der keine nebelhaften „Funktionen", wie sie ihm der König übertragen wollte, zu übernehmen gewillt war, bestand darauf, den Kreis seiner Wirksamkeit festumrissen bestimmt zu sehen. Er ließ sich auf die Berliner Berufung fast nur deshalb ein, weil er wieder seiner inniggeliebten Familie nahe sein konnte. Er selbst bezeichnete die Übersiedlung nach Berlin als einen der „sauersten Äpfel, in die man beißen kann". Trotz der Freude, bei Mutter und Geschwistern zu sein, trotz aller Vorzüge und frohen Erinnerungen fühlte er sich kaum an irgendeinem Orte Deutschlands so wenig zu Hause wie in Berlin.

Nachdem Mendelssohn das unbefriedigende Verhältnis zu Berlin gelöst hatte, brachte er einen ausschließlich dem Schaffen gewid-

Digitized by Google

meten Winter 1844/45 in Frankfurt a. M. zu, und im darauffolgenden Sommer nahm er wieder seinen festen Wohnsitz in Leipzig, wo er sogar am 14. Februar 1846 Wagners Tannhäuserouvertüre zur Aufführung brachte — neun Jahre später dirigierte Wagner in London Mendelssohns Hebridenouvertüre! In regem Schaffen und Dirigieren verbrachte Mendelssohn, der eine ungeheure Arbeitslast zu bewältigen vermochte, die nächsten Jahre, die namentlich mehrere Reisen nach England brachten, als ihn im Frühjahr 1847 ein harter Schlag traf: seine Lieblingsschwester Fanny, die Gattin des Malers Hensel, war plötzlich gestorben. Mendelssohn wurde bei dieser Botschaft ohnmächtig und konnte sich bei seiner durch Überanstrengung geschwächten Gesundheit nicht mehr von dem erschütternden Eindruck jenes Ereignisses erholen. Schon ein halbes Jahr später erlag auch er einem Schlaganfall am 4. November 1847 zu Leipzig, wo bei der Überführung der Leiche in das Berliner Familiengrab eine großartige Trauerfeier stattfand.

Die vornehme und liebenswürdige Persönlichkeit Mendelssohns, die sich in seinen Werken spiegelt, machte ihn auch im Leben zu einem herzgewinnenden Menschen, von dem der zauberhafte Sonnenschein des Glückes wahrhaft beglückend auf alle, die ihm nähertraten, erstrahlte. „Auf der kaum mittelgroßen, eleganten Gestalt saß ein geistvoller Kopf von orientalischem Gepräge, dessen Antlitz in lebendigstem Mienenspiel jede Regung des Seelenlebens widerspiegelte. Volle schwarze Locken umrahmten das Gesicht, dem der fein modellierte, ausdrucksvolle Mund, die hohe bedeutende Stirn und die tiefen, großen Augen den Stempel des Genius aufprägten." Daß Mendelssohn, der so vielfach Überschätzte und später maßlos Unterschätzte, nicht nur einer der Berufenen, sondern sogar einer der Auserwählten der Tonkunst war, darf als sicher gelten. Die besten seiner Werke, und das sind vornehmlich die romantischen, werden unabhängig von der Modeströmung bleiben und auch noch weiterhin erfreuen; was aber vergänglich ist an seinem Schaffen, das sind jene Werke, in denen er sich an die Seite jener ganz Großen, denen er doch wohl nicht völlig ebenbürtig war, eines Bach und Händel, stellte: seine geistlichen Werke beginnen schon auffallend zu verblassen, während die gewaltigen Schöpfungen jener alten Meister noch herrlich wie am ersten Tag sind. Die Weichheit seines Empfindens, das ihn gerade von jenen herben Großmeistern unterscheidet, ist sicherlich auch in seinen schwächeren Werken vielfach zu rührseliger Sentimentalität

Digitized by Google

geworden, und daß wir diese, von der doch nun einmal ein Tropfen zum echten Deutschtum als unentbehrliches Ingrediens gehört, nicht immer sympathisch finden, ist weniger Mendelssohn, als seinen seichten Nachahmern zuzuschreiben, ganz ähnlich wie der sentimentale Zug in Heines besten Poesien, die mit Mendelssohnschem Empfinden oft auffallend verwandt erscheinen, durch Nachahmung unleidlich gemacht wurde. Auch bei Heine finden wir jene eigentümliche Mischung von jüdischem und romantischem Geiste, zwei Sphären, die sich weit inniger berühren, als der Unkundige wohl meinen könnte. Das, was Wagner fälschlich bei Mendelssohn, dieser so wunderbar harmonisch ausgeglichenen Persönlichkeit, nachzuweisen versuchte, einen völlig „tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken", das finden wir tatsächlich bei Heine, dessen Deutschtum sich niemals so rein wie das Mendelssohns mit dem jüdischen Geiste amalgamiert hat. Heine hatte eben nicht, was Mendelssohn vor allem auszeichnete: die Reinheit und Lauterkeit der Gesinnung in Leben und Kunst, die letzten Endes, unabhängig von Rasse und Nationalität, allein den Wert der menschlichen Persönlichkeit in ihrer Gesamtheit sub specie aeternatitatis ausmacht.

Jene Reinheit und Lauterkeit der Gesinnung war es auch, die die Freundschaft Mendelssohns mit einer ihm so durchaus unähnlichen, ja, fast gegensätzlichen Natur wie Robert Schumann verbürgte. Wieweit überhaupt Mendelssohn, der Schumann als Menschen überaus liebte, dem Künstler Schumann auf von seinen eigenen Zielen weit abgelegene Pfade zu folgen vermochte, möge dahingestellt bleiben. Sicherlich hat Mendelssohn an den ersten genialisch-wilden Schöpfungen Schumanns wenig Gefallen gefunden, doch beweisen die Programme der Gewandhauskonzerte, auf denen Schumanns reifere Werke einen bedeutsamen Platz einnehmen, sowie die Berufung Schumanns an das Konservatorium deutlich die Wertschätzung, die Mendelssohn auch den künstlerischen Bestrebungen des Freundes zuteil werden ließ. Während Schumann schreibt: „Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke wie zu einem hohen Gebirge, ein wahrer Gott ist er", finden sich seltsamerweise fast gar keine Äußerungen Mendelssohns über Schumann.

Was Mendelssohn vor Schumann auszeichnete, das war die sichere Beherrschung klarer Form, die Leichtigkeit, für den Inhalt sogleich den adäquaten Ausdruck zu finden, eine Leichtigkeit, die

Digitized by Google

der Gefahr, sich in leeres Formenspiel zu verlieren, nicht immer entgehen konnte. Was Schumann dagegen vor Mendelssohn voraus hatte, war die quellende Macht des Gefühls, die, gewaltig überschäumend, nur schwer in das enge Bett festgefügter Form zu zwingen war und damit die Gefahr, sich ins Uferlose zu verlieren, leicht heraufbeschwor. Schumann war ohne Zweifel die tiefere, reichere Natur, die sich aber nur unter schweren Kämpfen zu ihrer eigensten Bestimmung emporringen konnte und auch dann noch gebannt war in die Gestalt eines fast weltfremden, schweigsamen Sonderlings, der sich stets scheu in das Heiligtum seines Inneren zurückzog; Mendelssohn hingegen trat vor die Welt als ein Fertiger, Vollendeter, der, in und mit der Gesellschaft lebend, zu einer glanzvollen Herrscherstellung prädestiniert war und sie mit klarem, scharfem Verstand tatenfreudig und kraftvoll ausübte, während der Träumer Schumann, ein echter weltfremder Poet, sich ein Reich gründete, das nicht von dieser Welt war. Aber die Kraft seiner künstlerischen Phantasie zwang die widerstrebende Welt noch lange nach seinem Scheiden in einen magischen Bann, der so eine steigende Wertschätzung Schumanns erzwang, während Mendelssohn, dessen Macht vornehmlich auf seiner bezaubernden Persönlichkeit beruht hatte, allmählich einer zunehmenden Unterschätzung seiner Kunst verfiel und sich als Gegenpol der anfänglich von der Welt sehr geringschätzig behandelten Schumannschen Kunst erwies. In Mendelssohn war allmählich die Neigung zu klassischer, vollendeter Formschönheit so stark geworden, daß ihr gegenüber der leidenschaftlich-romantische Inhalt zurücktrat, und seine Kunst, die lieber die Kraft und Unmittelbarkeit des Stimmungsgehaltes abschwächte, statt der Eurhythmie der Gestaltung auch nur das geringste zu vergeben, in gewissem Sinne einen retrospektiven Charakter annahm. Schumann war die Romantik alles, und aus ihr erst suchte er, ferne Ziele im Auge, die entsprechende Form zu gewinnen, die sich ihm als eine neue, nicht fertig überlieferte, selten rein und klar erschloß. Gerade dieser Zwiespalt aber ist es, der das Wesen des Romantischen mit bedingt. Schumann, der am spätesten geborene Meister jener Epoche, die wir als die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland ansehen dürfen, faßte wie in einem Brennpunkte alle Strahlen der Romantik — mit Ausnahme des Dramas, dessen Erfüllung einem Größeren vorbehalten blieb — zusammen und erscheint so als die Verkörperung des Geistes der musikalischen Romantik, die die Dichter der Romantik ersehnt, die Musiker aber

Digitized by Google

bisher trotz Webers und Marschners Opern, trotz Schuberts Liedern und Loewes Balladen noch immer nicht ganz erreicht hatten. Erst Schumann stellte jenen engsten Zusammenhang zwischen Poesie und Musik her, den Wackenroder erträumt, Hoffmann angebahnt hatte, der aber nur von einer musikalischen Begabung ersten Ranges erreicht werden konnte. Schumann, die einzige der wirklich im höchsten Maße schöpferischen romantischen Musiknaturen, soweit sie nicht von Haus aus schon Musiker waren, ging gleich den romantischen Dichtern von der Poesie aus und strebte hin zur Musik, in der er aber ein echter vollendeter Meister werden sollte; so erscheint er als genaues Gegenstück zu Hoffmann, der zunächst trotz seiner vielfältigen Neigungen doch immerhin sich wesentlich als Musiker fühlte, dann aber von der Musik nach der Poesie strebte, in der er es doch sicher allein zu wahrhafter Meisterschaft gebracht, so daß man ihn im Gegensatz zu Schumann, dem musizierenden Dichter, viel eher als einen dichtenden Musiker bezeichnen könnte.

Schumanns Neigung zur Literatur lag schon in seiner Abstammung begründet. Am 8. Juni 1810 zu Zwickau in Sachsen als Sohn eines Buchhändlers, der selbst sich als Schriftsteller betätigte, geboren, versuchte er früh schon sich in Poesien, während die musikalische Kraft — ähnlich wie bei Richard Wagner und Peter Cornelius — lange Zeit fast schlummerte, bis sie durch ein besonderes Ereignis (das Auftreten des berühmten Pianisten Moscheles) lebhaft geweckt und auch zu eigenen Produktionen angeregt wurde. Nachdem Schumann das Gymnasium absolviert hatte (1828), bestimmte ihn seine inzwischen verwitwete Mutter zur Jurisprudenz, und nun begann bei Schumann jener Kampf zwischen Rechtswissenschaft und Musik, den wir bereits bei Wackenroder und Hoffmann in zwei eigenartigen Fällen beobachtet haben. Die Lösung gestaltete sich jedesmal anders: der schwächliche Wackenroder unterlag dem Konflikt, der universelle Hoffmann brachte das Kunststück zuwege, beide widerstrebenden Tätigkeiten zu vereinigen, in Schumann aber siegte die Musik. Fünfzehn Jahre, nachdem Jean Paul die berühmte Vorrede zu Hoffmanns Phantasiestücken in Bayreuth geschrieben, traf der junge Schumann in der alten Markgrafenstadt ein, um seinem Lieblingsdichter, der drei Jahre zuvor heimgegangen war, eine posthume Huldigung darzubringen. Die Verehrung Schumanns für jenen Dichter grenzte ans Schwärmerische.

Digitized by Google

Die ungezügelte Hingabe an die Phantasie, die Neigung zu träumerischen, weichen Stimmungen war es, was vornehmlich Schumann so sehr an Jean Paul fesselte, und wenn man ihn selbst späterhin nicht so ganz mit Unrecht den „Jean Paul der Musik" genannt hat, so bestätigt er es, da er noch im Jahre 1839 an Simonin de Sire schreibt: „Von Jean Paul hab' ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer." Der Einfluß Jean Pauls zieht sich auf musikalischem wie poetischem Gebiete durch Schumanns ganzes Leben hin: so manche Stimmung Schumannscher Klavierstücke, die gelegentlich Jean Paulsche Titel (Arabeske, Blumenstück) tragen, erklärt sich aus Jean Paulschen Szenen (er selbst wies bei Veröffentlichung seiner „Papillons" auf die „Flegeljahre" hin), so manche stilistische Wendung in Schumanns Sprache, die völlig im Banne des Dichters steht, geht auf dessen Vorbild zurück. Schumanns Vorliebe für die Form der Phantasie liegt ebenfalls tief in gleicher Richtung begründet, und mag er auch — so seltsam das klingt — geglaubt haben, von Jean Paul „Kontrapunkt" gelernt zu haben, so ist doch auch zu beachten, daß der Einfluß Jean Pauls ihn sicher lange gehindert hat, seine Gedanken in klare Form zu fassen, und er erst sehr spät unter dem Einfluß Mendelssohns sich dazu entschloß, der weichen Zerflossenheit zugunsten einer strafferen Selbstzucht zu entsagen. In seinen Jugendjahren stellte er Jean Paul über alles, späterhin in der Studentenzeit traten ihm die Werke auch anderer Romantiker nahe: Byron, mit dessen Übersetzung sein Vater sich kurz vor seinem Tode noch einen Namen gemacht, sollte ihn später noch zu einer seiner herrlichsten Schöpfungen, der Manfredmusik, inspirieren. Heine, dessen Bekanntschaft ihm auf seiner „Mulus"-Reise in München ward, wurde sein Lieblingslyriker, Tieck regte ihn vielfach an und veranlaßte ihn wohl auch auf der Reise nach Bayreuth zu einem Besuch Nürnbergs, das Tieck und Wackenroder für die Romantik entdeckt hatten, und besonders die Schriften Hoffmanns, der neben Jean Paul auf Schumanns stilistische Eigenart am stärksten eingewirkt hat, erregten sein Entzücken: dichtete er selbst doch späterhin „Kreisleriana", „Nachtstücke" und „Phantasiestücke" ihm in Tönen nach. Auch Goethe, der große Abgott der Romantik, der ihm in den Gymnasialjahren noch unverständlich geblieben war, erweckte nun seine Bewunderung. Daneben entzückte er sich hauptsächlich an den Werken des von ihm mit Jean Paul verglichenen Schubert, und gleich Hoffmann erblickte auch er in Bach und

Digitized by Google

Beethoven die Wurzeln der romantischen Musik, während ihm Mozart anscheinend zunächst ferner stand.

Das erste Universitätsjahr hatte Schumann auf den Wunsch seiner Mutter in Leipzig verbringen müssen, das er ein „infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann", nennt. Immerhin war der Gewinn des Leipziger Jahres, in dem er allerdings kein juristisches Kolleg besucht und nur in Kunst geschwelgt hatte, nicht gering. Vor allem wurde für ihn von höchster Bedeutung die Bekanntschaft mit dem berühmten Klavierpädagogen Friedrich Wieck und dessen damals neunjähriger Tochter Klara, seiner späteren Gattin. Schumann, der wohl einsah, daß ihm die Technik des Klavierspiels, das die kleine Klara schon in so erstaunlichem Maße beherrschte, abging, war zwar zu theoretischen Studien lange nicht zu bewegen, nahm aber einige Zeit Unterricht bei Wieck und gewann dadurch damals schon manche Einsicht und Fertigkeit.

Heidelbergs Burschenherrlichkeit, von der ihm ein Gymnasialfreund berichtete, lockte den jungen Studenten, und gleich Carl Maria v. Weber, den ihm sein Vater einstmals in Dresden zum Lehrer bestimmt hatte, genoß auch er das fröhliche Treiben der Neckarstadt in vollen Zügen seit dem Frühjahr 1829. Die Jurisprudenz hatte er auch in Heidelberg völlig vernachlässigt, obwohl er in dem Professor Thibaut, dem Verfasser des berühmten Buches „Über Reinheit der Tonkunst", einen auch für Musik leidenschaftlich begeisterten, freilich nur die alten Vokalmeister anerkennenden Juristen gefunden hatte. Eine Reise nach Oberitalien, ganz im Stile des Eichendorffschen „Taugenichts", zeigte ihm „das ganze tolle, bewegsame, lebendige Leben, das sich bewegt und nicht bewegt wird", und so mußte in ihm der Entschluß, das verhaßte juristische Joch auch äußerlich abzuwerfen, immer mehr reifen, zumal er auch im Frühjahr 1830 von der dämonischen Persönlichkeit Paganinis einen so tiefen Eindruck erhalten hatte, daß er dessen geniale Geigenkapricen dem Klavier durch Umdichtung zuzuführen beschloß. Endlich faßte er sich ein Herz und legte seiner Mutter, der er bis dahin immer noch in frommem Betrug juristische Studien vorgespiegelt hatte, seinen Entschluß dar, sich ganz der Musik zu widmen, und erbat, die Entscheidung vom Urteile Wiecks, der als Mensch und Künstler damals sowohl sein wie der Mutter uneingeschränktes Vertrauen besaß, abhängig zu machen. Wiecks Urteil lautete günstig, und er erbot sich sogar, den jungen Freund selbst auszubilden, denn

Digitized by Google

Schumann dachte zunächst an die Virtuosenlaufbahn. Aber bald schon verdarb er sich durch ein Experiment, das ihm die Lähmung eines Fingers zuzog, diese Möglichkeit, und nun erst entschloß er sich, mit höchstem Eifer der Komposition hingegeben, zu regelrechtem theoretischen Studium, in dem ihm Heinrich Dorn, damals Musikdirektor in Leipzig, als vorzüglicher Lehrer zur Seite stand.

Schon in Heidelberg war ein kleines Klavierwerk entstanden, das später als Op. 1 gedruckt erschien, die Variationen über den Namen „Abegg"—so hieß eine junge Dame in Mannheim, doch fingierte Schumann auf der Widmung eine „Komtesse Pauline Abegg"—und diese spielende Symbolik entsprach sehr dem romantischen Geiste Schumanns, der sich gerne hinter Geheimnisse verschanzte. Diese persönlichen Beziehungen zum Kunstwerk, das gleich Goethes „Gelegenheitsdichtung" sich dem Verständnis erst durch die Kenntnis intimer Erlebnisse erschließt, schlingt sich auch weiterhin durch Schumanns Schaffen. „Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen", sagt Schumann, und ein andermal: „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht."

Jenes phantastische Versteckspiel, das schon seinem ersten musikalischen Werke eigen war, treibt auch sein Wesen in Schumanns erster schriftstellerischer Äußerung, der 1831 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienenen Besprechung der Don-Juan-Variationen Op. 2 von Chopin, dem damals noch völlig unbekannten genialen Klavierromantiker, der von Schumann sofort in seiner Eigenart erfaßt wurde und noch von besonderem Einfluß auf ihn werden sollte. In dieser Besprechung, die so gar nichts von der nüchternen „Rezension" an sich hat, sondern in der Art der Hoffmannschen Serapionsbrüder einen kleinen Kreis von Künstlern im Gespräche zeigt, treten zum ersten Male die musikalischen Typen auf, deren besonderer Charakter, in Schumanns Eigenart begründet, seinem musikalischen und literarischen Schaffen noch lange ihre Signatur verleihen sollten: Eusebius, Florestan und Meister Raro. Die Persönlichkeit dieser drei Musiker ist durch verschiedene, besonders briefliche Äußerungen Schumanns so weit geklärt, daß wir deutlich den Sinn ihrer Einführung erkennen können. „Florestan und Eusebius", schreibt er an Dorn, „ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte." Für die Gestalt des Raro hat sicherlich Friedrich Wieck manchen Zug geliehen, während Schumann durch Raro einmal selbst die

Digitized by Google

Wesensart seiner beiden jüngeren Genossen charakterisieren läßt: „Eusebius mit seiner weichen Hand findet leicht die Schönheiten eines Werkes auf, mit denen er gar oft die Irrtümer zu überdecken weiß, Florestan besitzt die merkwürdige Feinheit, die Mängel im Nu auszuspüren. Beide aber halten sich am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet.“ Raro erscheint als die Verkörperung des praktischen, wenn auch nicht gerade nüchternen, so doch abgeklärten und gereiften Mannes gegenüber den beiden feurigen Jünglingen. Die Wahl der Namen Eusebius und Florestan bezeichnet wieder so recht Schumanns Neigung zu versteckten Beziehungen: Eusebius, der Kalendername des 14. August, wird im sächsischen Kalender mit dem 12. August (Klara) durch den auf den 13. August fallenden, „Aurora“ benannten Tag verbunden, und diese Beziehung zu dem Namen des Mädchens, das fortan immer mehr Schumanns Neigung fesselte, ließ ihn zu dem wohlklingenden, weichen Namen greifen. Der Name Florestan hingegen ist sicherlich Beethovens „Fidelio“ entnommen, wo es heißt, daß Florestan „Wahrheit kühn zu sagen wagte“. Florestan und Eusebius gehen auch auf Jean Paul zurück, an dessen Zwillingsbrüder „Vult“ und „Walt“ in den „Flegeljahren“ sie auffallend erinnern. Die phantastische Welt um Florestan und Eusebius nahm nun bald schon eine ganz besondere Gestalt an, als Schumann gemeinsam mit einigen Freunden und Gesinnungsgenossen eine eigene musikalische Zeitung, die „Neue Zeitschrift für Musik“, das erste musikalische Kampf- und Parteiorgan, begründete und viele Jahre auch selbst redigierte. Diese „Neue Zeitschrift für Musik“, deren erste Nummer am 3. April 1834 erschien, richtete sich nicht nur gegen das äußerliche Virtuosentum in Spiel und Komposition, sondern auch gegen die nüchterne musikalisch-technische Kritik, wie sie in der altangesehenen, seit Rochlitz' Abschied jedoch völlig versandeten „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ üblich geworden war und knüpfte an die feinsinnige Art Hoffmanns und Webers, die produktive Kritik getrieben hatten, wieder an. Jene höchste Art der Kritik, die selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt, sollte nach Schumanns Plane allein gepflegt werden. Die ältere Zeit sollte anerkannt, die nächstvergangene als eine unkünstlerische bekämpft, die kommende als eine neue poetische vorbereitet werden. Die Kunst sollte wieder mehr als ein Spiel oder ein Zeitvertreib sein, und „die drei Erzfeinde, die Talentlosen, die Dutzendtalente

Digitized by Google

und die talentvollen Vielschreiber" aufs heftigste bekämpft werden. Als Ausdruck dieses Kampfes für die „Zukunftsmusik" (das späterhin so viel gebrauchte, aus Wagners „Kunstwerk der Zukunft" spöttisch gebildete Schlagwort wurde bereits von Schumann in der Form: „eine Zeitschrift für zukünftige Musik fehlte noch" antizipiert) ersann Schumann, anknüpfend an die Gestalten des Florestan, Eusebius und Raro, an die Zusammenkünfte mit seinen Genossen und sicherlich auch nach dem Muster der Hoffmannschen „Serapionsbrüder", eine Gemeinschaft, die er „Davidsbund" nannte und die von nun an sich durch sein Schaffen und Schreiben, Wahrheit und Dichtung in humoristischer Weise verbindend, hinzieht. David, der königliche Sänger und Harfenspieler, den sich einst die Meistersinger zum Patron erkoren hatten, lieh seinen Namen dem neuen geistigen Geheimbunde, und wie David die biblischen Philister bekämpft hatte, so sollten auch die neuen Davidsbündler „totschlagen die Philister, musikalische und sonstige". Der Davidsbund gab Schumann Gelegenheit, die widerspruchsvollsten Ansichten über strittige neue Kunstwerke zu Worte kommen zu lassen, ohne sich nach einer bestimmten Richtung hin festzulegen, und namentlich die ursprünglichen Gestalten Florestan und Eusebius wurden oft mit kontrastierenden Urteilen, die schließlich Raro ausglich, gegenübergestellt. Daneben ließ Schumann in dieser genialischen Maskerade auch noch eine ganze Reihe anderer Persönlichkeiten in mehr oder minder durchsichtiger Vermummung auftreten: „Julius", der als Verfasser des ersten Aufsatzes, in dem sich die Davidsbündler zeigen, auftritt, erinnert an den Pianisten Julius Knorr, der sich um Chopins Kunst besonders verdient machte, „Serpentinus" bezeichnet Karl Banck, einen Komponisten und Kritiker, „Fritz Friedrich" den seltsamen tauben, aber musikalischen Maler und Schriftsteller J. P. Lyser, Stephen Heller wurde „Jeanquirit", Mendelssohn „Meritis", die Stadt Leipzig „Firlanz" genannt, und noch eine ganze Reihe anderer Namen tauchen gelegentlich auf. Oft erscheint auch „Chiara" und „Zilia", und unter diesen beiden Namen verherrlichte Schumann die geliebte Clara Wieck, der sich sein Herz immer inniger zuwandte.

In dem romantischen Wirbel des Davidsbündlertums nimmt diese romantische Liebe, die Schumanns Leben verklären und krönen sollte, eine besondere Stellung ein. Als Schumann Klara kennen lernte, war sie noch ein Kind, und nur ihr Künstlertum erschien der Reife nahe. Bald aber schon blühte das Kind zur Jungfrau, zum

Digitized by Google

Weibe auf, und Schumann, den inzwischen manche flüchtige Herzensneigung berührt hatte, erkannte nun, daß er einzig in Klara jenes Wesen zu suchen habe, das er sich als holde Ergänzung seiner eigenen Individualität wünschte. Als das „rechte Mittel“, die „gefährlichen Extreme zu versöhnen“, die er in seiner Brust barg, bezeichnete er „eine liebende Frau“, und wirklich, Klara erwiderte seine Liebe mit der Innigkeit der ersten Neigung. Sie, die gefeierte Künstlerin, von der Grillparzer in seinem schönen Gedichte sagte, sie sei das Kind, das den Schlüssel zu dem festverschlossenen Schrein des alten Wundermannes (Beethoven) gefunden, sie entsagte allem äußeren Glanz, um die Gattin des Mannes zu werden, dem sich ihr Name auf ewig strahlend in echter Glorie verbinden sollte.

Schumann ist nichts leicht geworden in Leben und Kunst, und so mußte er sich auch die Geliebte unter schweren Kämpfen erringen. Friedrich Wieck, „ein Ehrenmann, aber ein Rappelkopf“, wie ihn Schumann einmal nennt, verweigerte Schumann unter nichtigen Vorwänden die Hand seiner berühmten Tochter. Schumann suchte durch Verlegung der Zeitschrift nach Wien seine materielle Stellung zu bessern, doch bereitete man ihm auch dort allerlei Schwierigkeiten. Ein Gewinn seiner Wiener Reise war neben manch künstlerischer Anregung die Auffindung der Schubertschen großen C-Dur-Symphonie, die er im Nachlaß des Meisters bei dessen Bruder entdeckte und sogleich an Mendelssohn zur Aufführung sandte. Um wenigstens nach außen hin — er war sich seines eigenen Wertes als Künstler voll bewußt — die Verbindung Klaras mit ihm dem alten Wieck vorteilhafter erscheinen zu lassen, bewarb er sich bei der Universität Jena um den Doktortitel der philosophischen Fakultät, der ihm auch ehrenhalber in Anerkennung seines künstlerischen und schriftstellerischen Wirkens gewährt wurde. Als Wieck auch jetzt noch seine Zustimmung verweigerte, wandten sich die Liebenden schweren Herzens an das Gericht, das endlich die Heirat der minderjährigen Clara auch ohne die väterliche Zustimmung gestattete. Am 12. September 1840, einen Tag vor Klaras 21. Geburtstag, wurde der Bund geschlossen, der für beide Gatten eine Quelle reinsten Glückes wurde. Erst spät, als Schumanns Name in immer größerem Glanze erstrahlte, söhnte sich Wieck mit der ihm abgezwungenen Verbindung einigermaßen aus.

Die Vermählung Schumanns bedeutet auch künstlerisch in mehrfacher Hinsicht einen bedeutsamen Wendepunkt in seinem Leben. Während er bisher seine Tätigkeit zwischen literarischem

Digitized by Google

und musikalischem Schaffen geteilt hatte, besann er sich nunmehr immer deutlicher auf seine eigenste Mission und empfand die Redaktion der Zeitschrift als eine drückende Fessel, die er möglichst bald abzustreifen gedachte. Er wollte von jetzt an „nichts anderes sein als Musiker“. Aber Schumann war wie Schubert ein echter Musiker, kein „Musikgelehrter, ein bleicher“, selbst in all den Jahren, in denen er die Zeitschrift geführt hatte, deren Leitung er 1844 endgültig niederlegte, und er durfte sich sagen, daß er auch als Schriftsteller das Seine getan hatte, um der echten Kunst eine Gasse zu bahnen. Überblicken wir seine Aufsätze, die 1854 zum ersten Male als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ erschienen, so staunen wir ob des Gedankenreichtums, der sich hier enthüllt. Mit allen Waffen der Ironie und Satire wird gegen seichte Modeware gekämpft, mit feinem Verständnis wird das große Alte gehegt, das bedeutende Neue nahe gebracht. Bach und Beethoven, über die er manches treffende Wort sagt, nennt er einmal seine „großen Vorbilder“. Schubert ist ihm „der höchste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte“. Doch ist für ihn „Schubert, an Beethoven gehalten, ein Mädchencharakter, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter“, wenn er auch sonst im Tone höchster Entzückung von Schubert spricht. Von den Lebenden hielt er Mendelssohn, über den bereits Äußerungen Schumanns mitgeteilt wurden, „für den ersten Musiker der Gegenwart“, und er zieht „vor ihm, wie vor jedem Meister, den Hut“. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“, hatte er auch seinen Eusebius Chopin einführen lassen, dessen Schaffen er mit dem größten Wohlwollen verfolgte, waren doch die Klavierwerke Chopins den seinigen in so mancher Hinsicht verwandt. „Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im musikalischen Völkerbund, politisch vernichtet, wird es vielleicht noch lange in unserer Kunst fortblühen.“ Auch den so lange verkannten Berlioz, den größten französischen Romantiker, führte er in Deutschland ein. Die „phantastische Symphonie“ erfuhr durch ihn bereits 1834 eine eingehende kongeniale Besprechung, und doch urteilte er in dem gleichen Aufsatz: „Ich weiß, daß das, was er gegeben hat, kein Kunstwerk zu nennen ist, ebensowenig wie die große Natur ohne die Veredelung durch Menschenhand, ebensowenig wie die Leidenschaft ohne den Zügel der höheren moralischen Kraft.“ Die Zügellosigkeit Berlioz' machte ihn bei aller Anerkennung seiner Ursprünglichkeit

Digitized by Google

immerhin etwas zurückhaltend, namentlich je mehr er unter dem Einfluß Mendelssohns die Klarheit der Form, die ihm selbst so lange abgegangen, zu gewinnen trachtete. Doch hat Schumann bei aller Reserve die Größe Hektor Berlioz' mit sicherem Feingefühl geahnt, und wenn er ihm prophezeite, er werde „zum Widerspiele des trojanischen Hektor die alte Zeit hinter sich herziehen als Gefangene", so hat er darin in gewisser Hinsicht recht behalten. Auch über Wagner, dessen Größe Schumann bei seiner geringen Bühnenkenntnis nicht völlig erfassen konnte, urteilte er in Briefen an Mendelssohn, Dorn und Bruyk sowie in seinem „Theaterbüchlein" sehr widerspruchsvoll. Daß Schumann selbst den Lohengrinstoff „oder wenigstens einen ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde" zu einer Oper verwenden wollte, teilt er im Anschluß an die Mitteilung von Wagners neuem Werk Mendelssohn mit.

Während die Briefe Schumanns an Wagner nicht bekannt sind, haben sich 20 Briefe Wagners an Schumann erhalten, die einen interessanten Einblick in die Beziehungen der beiden Meister während zwölf Jahren (von 1836—1848) gestatten. Der von Wagner einmal angedeutete Gegensatz verschärfte sich durch das Parteigetriebe um beide Meister immer mehr. Noch am 27. Januar 1843 hatte Wagner bei Übersendung des „Fliegenden Holländer", von dem dann Schumann freilich urteilte, „manches schmecke oft nach Meyerbeer", geschrieben: ... „Halten wir doch zusammen! Wer weiß, wozu dies gut sein dürfte, zumal ich hoffe, daß wir uns in unserer künstlerischen Richtung doch begegnen." Daß er und Schumann zusammengehörten, daß Schumann gerade jene vermittelnde Stellung zwischen Beethoven und der Romantik einerseits und den neuen Zielen der Kunst anderseits einnahm, war Wagner also schon früh klar geworden. Daß es nicht zum Zusammenwirken kam, gibt Wagner späterhin hauptsächlich dem Einfluß Mendelssohns schuld. Er nennt Schumann den „sinnvollsten und begabtesten der Musiker", die das richtige Gefühl hatten, aus Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen. Mündlich äußerte Wagner dann einmal: „Schumann war eigentlich ein lieber guter deutscher Kerl, aber sie haben ihn elend verdorben." Daß Schumann „verdorben" worden sei, ist aber doch wohl eine Ansicht, die sich aus dem genauen Studium des Schumannschen Lebensganges nicht beweisen läßt: viel eher scheint es, daß die zunehmende Gemütskrankheit, die in seiner Organisation erblich begründet lag — eine seiner Schwestern war bereits dem Wahnsinn verfallen —, für seine

Digitized by Google

spätere Haltung ausschlaggebend war. Indes ist nicht zu leugnen, daß, als nach Mendelssohns Tode sich dessen Anhänger näher an Schumann anschlossen, diese Mendelssohn-Schumann-Partei, die dann nach dem Tode Schumanns unter dem Einfluß Klaras zur Brahms-Partei wurde, in dem Kampf um Wagner, der ja ihren Meister gelegentlich zu verunglimpfen sich nicht gescheut hatte, die Kerntruppe der Gegenpartei bildete, und so erklärt sich denn auch deutlich die spätere Beurteilung Schumanns durch Wagner, dem man den von Schumann feierlich als neuen Heros proklamierten Brahms als „Gegenpapst" gegenüberstellte. Schumann hatte nämlich zum allerletzten Male im Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift" das Wort ergriffen, um in einem aufsehenerregenden „Neue Bahnen" überschriebenen Artikel Brahms der musikalischen Welt vorzustellen. „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend" endigt der Aufsatz. Daß Schumann nicht in Wagner, sondern in Brahms den „verwandten Geist" erblickte — das war es wohl, was Wagner so schmerzte. Denn das hatte doch Wagner schon gleich erkannt: „Neue Bahnen" vermochte die Kunst eines Brahms, so ernst und echt sie auch ist, der Musik nicht zu weisen, und insofern hat die Prophezeiung Schumanns, dessen getrübter Seherblick, einst so klar, nun ein — wenn auch noch so großes — Talent für ein Genie hielt, sich als irrig erwiesen.

Wagner bezeichnet als das Unglück Schumanns die Tatsache, „daß er sich etwas zumutete, dem er nicht gewachsen war", während das, „worin er liebenswert und durchaus anmutend war", von seinen Anhängern „geflissentlich unbeachtet gelassen" wurde, „vielleicht nur, weil ihnen der Vortrag dafür abging". Schumanns Schaffen hatte sich bis zu seiner Verheiratung (1840) ausschließlich auf die Klaviermusik (von Op. 1 bis 23) beschränkt, das Gebiet, auf dem er vor allem epochemachend wirkte. Nun wandte er sich im überströmenden Glücksgefühl seiner Vereinigung mit Klara zunächst fast ausschließlich (bis Op. 37) der Liederkomposition zu. „In Glück und Arbeit" verbrachte Schumann die süße Zeit der jungen Ehe, und bald schon wagte er den Flug zu den höchsten Regionen der Kunst. Daneben floß sein äußeres Leben an der Seite der treubesorgten Gattin, die immer mehr den Verkehr des in sich zurückgezogenen Meisters mit der Außenwelt vermittelte,

Digitized by Google

gleichmäßig ruhig dahin. Die Anstellung Schumanns am Leipziger Konservatorium (1843), eine Reise mit Klara nach Rußland (1844), der Rücktritt von der Zeitschrift im gleichen Jahre, schließlich die Übersiedlung nach Dresden (Ende 1844) bilden die einzigen Merkzeichen. In Dresden erkrankte Schumann heftig, und hier schon zeigte es sich deutlich, welche schreckliche Krankheit, durch geistige Überanstrengung genährt, von ihm Besitz greifen sollte. Ein furchtbares Nervenleiden suchte ihn heim, „Musik schnitt“ ihm „wie mit Messern in die Nerven“, und „finstere Dämonen“, wie er selbst berichtet, beherrschten ihn. Eine große Schwermut überkam ihn namentlich nach Mendelssohns Tode, sein Geist umdüsterte sich trotz vorübergehender Besserungen immer mehr, und seine schon früher ganz eigentümliche Schweigsamkeit, die mit seiner schriftstellerischen Gewandtheit merkwürdig kontrastierte, nahm derart zu, daß man kaum mehr ein Gespräch mit ihm führen konnte. Er ergab sich zwar wiederum, als wollte er sich betäuben, emsigem Schaffen, allein die Qualität der in jener Zeit geschriebenen Werke hielt mit der Quantität nicht mehr gleichen Schritt: es ging abwärts. Das Verhängnis nahte mit raschen Schritten. Furchtbare Halluzinationen suchten den Ärmsten heim und quälten ihn Tag und Nacht. In der Nacht des 17. Februar 1854 zeichnete er plötzlich ein Thema auf, das ihm Schubert und Mendelssohn, deren Stimmen er zu hören glaubte, gesandt hätten und über das er Variationen schrieb. Zehn Tage darauf geschah das Furchtbarste: Schumann, der in lichten Momenten klar erkannt haben mochte, daß ihm das so gefürchtete Irrenhaus winke, verließ plötzlich das Haus und stürzte sich von der Rheinbrücke in den Strom. Aber das Maß seiner Leiden war noch nicht voll: Schifferknechte retteten ihn, und so war er wieder zum Leben verurteilt — zu welchem Leben! Es blieb nichts übrig, als ihn einer Privatheilanstalt zu übergeben: er kam nach Endenich bei Bonn. In lichten Augenblicken korrespondierte er noch mit Klara und gedachte ihrer und seiner Kinder aufs herzlichste. In Bonn, der Geburtsstadt Beethovens, wurde Schumann zur letzten Ruhe bestattet, vierzig Jahre später bettete man (am 24. Mai 1896) an seiner Seite die edle Gattin, die sein Andenken namentlich durch Veranstaltung der großen Gesamtausgabe seiner Werke aufs schönste gepflegt hatte. Seltsam, an Schumann, dem letzten Gliede der romantischen Kette, hatte sich das Schicksal jener

Digitized by Google

Gestalt erfüllt, in der zum ersten Male aller Widerspruch der Romantik sich manifestiert hatte: Schumann endete wie Johannes Kreisler, Hoffmanns Phantasiegestalt, im Wahnsinn, und „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers", der Titel des Hoffmannschen nie vollendeten Buches, sie wurden hier in furchtbarster Weise zum Erlebnis.

Schumann erschien von stattlicher, fast großer Statur. Das Auge war, wie sein Biograph Wasielewsky berichtet, meist gesenkt, halb geschlossen, und belebte sich nur im Verkehr mit Näherbefreundeten, dann aber in wohltuender Weise. Der feingeschnittene Mund war nächst dem Auge die anziehendste Partie seines vollen, runden, ziemlich lebhaft gefärbten Antlitzes. Der Ausdruck seiner Physiognomie war bei einer gewissen Geschlossenheit der Züge für gewöhnlich ein gleichmäßig mild-ernster und wohlwollender. Das reiche Seelenleben spiegelte sich in ihr keineswegs lebendig ab. Berühmt war Schumanns Schweigsamkeit, die besonders von Wagners lebhafter Mitteilsamkeit eigenartig abstach und von der manche Anekdoten berichten. Nur wenige Menschen genossen seinen näheren Umgang, und am liebsten zog er sich in sich selbst zurück, um einzig mit der Feder in der Hand sich auszusprechen. Dennoch nahm er an allem lebhaften Anteil. „Von den Freuden und Schmerzen, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies fühl' ich, ist mir vor vielen anderen zuerteilt worden." Und er fügt hinzu, wie stark seine Musik in der Gegenwart wurzele und ganz etwas anderes wolle, als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung. In der Tat ist Schumann in einem Maße Ausdrucksmusiker wie kaum ein anderer vor ihm, und wenn er auch seine Beziehungen zur „Gegenwart" betont, so bringt er doch meist die Schmerzen und Freuden, die ihn selbst bewegen, zum Ausdruck. Insofern der Geist seiner Zeit ein romantischer war, hat ihn Schumann tatsächlich am reinsten zum Ausdruck gebracht, und doch fühlte er, daß seine Kunst auch noch in die Zukunft weise, wenn er schreibt: „Manchmal ist es mir doch, als käme ich auf ganz neue Wege in der Musik." Diese neuen Wege sollte er indes nur anbahnen, sie selbst zu gehen versagte ihm ein Geschick, das seine Laufbahn nach kurzem Anstieg in die Tiefen des Wahnsinns gleiten ließ. Der von Bülow mitgeteilte Ausspruch Dräsekes, Schumann habe sich vom Genie zum Talent heruntergearbeitet, ist nur allzuwahr. Genialisch hatte er begonnen, frischfröhlich jugendlich darauflosstürmend sein Herrlichstes, Bestes in kleiner Form geschaffen; dann wagte er sich an Großes, zunächst

Digitized by Google

auch hier noch trotz technischer Unzulänglichkeiten Bedeutendes verkündend, und schließlich verlor er sich immer mehr auf Gebieten, die ihm nicht gemäß waren. Aber was er in seinen besten Jahren geschaffen, was seine edle und reine Persönlichkeit am hellsten widerspiegelt, das wird ein köstlicher Besitz der Nation bleiben, deren romantisches Sehnen er, Poesie und Musik herrlich verbindend, zu tönendem Ausdruck gebracht hat. Lange hat er um Anerkennung gerungen, aber sie ward ihm noch bei Lebzeiten zuteil, und er hatte die Freude, seine Musik nicht nur in der Heimat, sondern auch in dem stammverwandten Holland und England immer mehr verbreitet zu finden. „Und das zu sehen, freut immer den Künstler. Denn nicht das Lob erhebt ihn, sondern die Freude, daß, was er empfunden, harmonisch aus Menschenherzen zurückklingt."

Schumann, der am spätesten geborene Sohn der Romantik, bedeutete auch das Ende ihrer Blütezeit: die Großen, die nach ihm kamen, sie strebten, wenn sie auch noch in der Romantik wurzelten, nach neuen Zielen, die Kleineren aber begnügten sich damit, noch einmal den Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land zu satteln, um dort zu ernten, was eine Nachblüte an schönen Gaben für sie emporsprießen ließ. Das „tolle" Jahr 1848 bedeutet auch hier einen Wendepunkt: Hoffmann, Weber, Schubert und Mendelssohn waren schon dahingeschieden, Schumann hatte den Höhepunkt seines Schaffens überschritten und eilte dem Verhängnis zu, Spohr, Marschner und Loewe lebten zwar noch lange, hatten aber schon längst ihre wahrhaft romantischen Werke geschaffen und standen einsam in einer fremden Zeit, die anderen Idealen zuneigte. Die musikalische Romantik im Jahre der Befreiung 1813 geboren, damals als Hoffmann die Ziele der romantischen Oper verkündete und Weber dem Schwert seine Leyer gesellte, sie war ein Kind der vormärzlichen Tage gleich jenem Künstler, der im gleichen Jahre 1813 gerade in jener mit der Völkerbefreiung unlösbar verknüpften Stadt Leipzig geboren wurde. Und dieser Mann, in dessen Schicksal eben das Jahr 1848/49 gleichfalls einen Wendepunkt bedeutete, er versuchte vergeblich selbst in die bewegten Zeiten der Revolution einzugreifen, und erst, als der alte Traum von 1813 und 1848, das neue Deutsche Reich, erfüllt war, da vermochte auch er den letzten Traum der Romantik, das musikalische Drama zu erfüllen: in der Stadt Jean Pauls, der, Hoffmanns erste romantische Tat begrüßend, dort gerade im Jahre 1813 den Mann ersehnt hatte, „der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt", in Bayreuth gewann er Gestalt.

Digitized by Google

III. Romantische Instrumentalmusik.

> Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres, intensives Leben wecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik.
>
> E. T. A. Hoffmann.

Eine ungeheuere, fast erdrückende Erbschaft empfing die Romantik in der Symphonie, so wie sie der Genius des gewaltigsten Meisters zur Aussprache des höchsten Schöpfergedankens, des tiefsten Menschenfühlens ausgestaltet hatte, ihr auf Jahrhunderte hinaus die Signatur seiner einzigartigen Persönlichkeit aufdrückend. Wer es fortan wagte, das Heiligtum der großen Kunst zu betreten, dem mußten jene neun unvergleichlichen Schwestern entgegentreten in liebender Mahnung, abzulassen von eitlem Streben, denn „mit den Göttern soll sich nicht messen irgendein Mensch". Nur ein echter Göttersohn durfte es wagen, noch einmal die Hand auszustrecken nach jenem Kranze, der unverwelklich Beethovens Haupt ziert. Ihm war es vergönnt, eine Saite, die der Meister nur einmal — in der 4. Symphonie — berührt hatte, anzuschlagen, um ihr einen volltönenden weichen Klang zu entlocken: Franz Schubert. Beethovens Musik bewegt, wie Hoffmann schon bemerkte, „vornehmlich die Hebel der Furcht, des Schauers, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist". Beethoven ist ihm daher ein „rein romantischer Komponist"; von Beethoven ging aus und mußte ausgehen die gesamte romantische Instrumentalmusik. Aber was Beethoven universell erfaßt hatte, das konnten die Jüngeren nur in engerer Begrenzung ausführen. Einen bestimmten Zug der Beethovenschen Romantik, den man mit Schumann den provenzalischen nennen könnte, bildete Schubert aus, und auf diese Basis stützt sich, bewußt oder unbewußt, die romantische Instrumentalmusik, soweit sie wiederum von Schubert beeinflußt wurde. Doch, wie Schumann wehmütig bemerkt: „die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie nicht wieder".

Auch Schubert ist nicht als Meister vom Himmel gefallen, und emsige, angestrengte Arbeit mußte auch er vollbringen, bis er

Digitized by Google

die stolze Höhe erreichte, die ihn in die unmittelbare Nähe Beethovens führte. Als Schubert seine erste Symphonie (D-Dur) im Jahre 1813 schrieb, hatte Beethoven bereits acht seiner Symphonien vollendet, und nur noch die letzte große Tat stand aus; zwei Jahre, bevor Beethovens 9. Symphonie aufgeführt war, hatte Schubert sein erstes symphonisches Meisterwerk, die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie in H-Moll (1822) geschrieben, und wiederum zwei Jahre nach jenem gewaltigen Ereignis, ein halbes Jahr vor Schuberts Tode, im März 1828, war die erste vollständige Symphonie Schuberts, die sich an die Seite Beethovens stellen durfte, die große C-Dur-Symphonie (gewöhnlich als Nr. 7 bezeichnet), vollendet. In der kurzen Zeit von neun Jahren hatte es also das Genie Schuberts in der höchsten rein musikalischen Form zur Meisterschaft gebracht, die das weitere, sechs Jahre später geschriebene Werk nur zu besiegeln vermochte. Aber Jahrzehnte dauerte es, bis der köstliche Schatz gehoben wurde. Zehn Jahre nach Schuberts Tode erst — am 22. März 1839 — erklang die von Schumann entdeckte C-Dur-Symphonie zum ersten Male, und erst im Jahre 1865 kamen die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie zu Gehör — bis dahin hatte sie Anselm Hüttenbrenner in Graz, unbekümmert um den Verlust, den die Welt inzwischen erlitten, unzugänglich bewahrt gehabt! Die vorhergehenden Symphonien, über die wir uns kurz fassen können, sind gar erst Ende des 19. Jahrhunderts durch die Gesamtausgabe bekannt geworden. Die ersten sechs Symphonien, in den Jahren 1813—1818 (fast jedes Jahr eine) geschrieben, weisen neben echt Schubertschen Zügen und mancher bereits auf die Meistersymphonien hindeutenden Wendung vornehmlich Beethovensche Einflüsse auf — am interessantesten die zweite in B-Dur, die deutlich das Vorbild der in gleicher Tonart stehenden Beethovenschen 4. Symphonie — eben der romantischsten — verrät. Auch die 6. Symphonie in C-Dur zeigt noch Beethovensche, daneben aber auch bereits Webersche Spuren. Gemeinsam ist allen diesen Werken ein liebenswürdiger, wienerisch-lebensfroher Zug, den nur die 4. Symphonie in C-Moll, die sich „tragische Symphonie" nennt und eine gewisse Verwandtschaft mit Beethovens Koriolanouvertüre zeigt, vermissen läßt. Bemerkenswert ist bereits die Beherrschung der orchestralen Mittel, um so erstaunlicher, als Schubert außer der ersten noch im Konvikt geschriebenen und aufgeführten keine einzige seiner Symphonien je gehört hat. Teilte doch Schuberts Bruder Schumann mit, daß

Digitized by Google

man bei Versuchen, diese Symphonien zur Aufführung zu bringen, sie stets als „zu schwierig und schwülstig" zurückgewiesen habe! Schumann, der in seiner Entdeckerfreude der großen C-Dur-Symphonie einen enthusiastischen Aufsatz gewidmet hat, betont darin, daß Schubert sicher nicht daran dachte, die 9. Symphonie von Beethoven fortsetzen zu wollen. In der Tat, die heitere, frische Naivität seiner Tonsprache, die immer neue prächtige Bilder hervorzaubert, entspringt einer anderen Welt als die tiefste Probleme berührenden Töne der Neunten. „Die Bilder der Donau, des Stephansturmes und des fernen Alpengebirges zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eins von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Hier ist außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden . . . Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens späteren Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmutsvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet."

Schöner als mit diesen Schumannschen Worten vermag man Schuberts herrliches Werk nicht zu charakterisieren, und so sei denn hier nur noch zweier Eigentümlichkeiten gedacht,

Digitized by Google

die nicht übergangen werden dürfen. Die eine ist die leise Hinneigung zum Slawischen und Ungarischen, die uns öfter in seinen Werken begegnet und hier namentlich im zweiten Thema des ersten Allegrosatzes hervortritt. Die zweite betrifft die „himmlische Länge" der Symphonie und ihren Aufbau im Verhältnis zu Beethoven, ein Umstand, den sie ebenfalls mit vielen anderen Instrumentalkompositionen des Meisters gemein hat. Während bei Beethoven, der seine Werke in gewaltigem Ringen schuf und immer straffer konzentrierte, die wenigen prägnanten Themen in immer neuen kühnen Kombinationen erscheinen, überrascht Schubert, dessen Themen sich viel weniger zu symphonischer Verarbeitung eignen, durch immer reichere Erfindung, die ihn weiter und weiter treibt zu herrlichen Eingebungen, ohne daß die ursprünglichen Gedanken eine im Beethovenschen Sinne gehaltene Verarbeitung erfahren. Schuberts stets primär gestaltende Phantasie tritt so Beethovens mehr sekundär gestaltender gegenüber: er ist dem größeren Meister an Erfindung überlegen, jener ihm im Aufbau. Dies ist der innere Grund, warum Schuberts Symphonie kein Ende findet, zugleich aber auch der Grund, warum uns diese lange Symphonie nie als zu lang erscheint: Beethoven hat stets das Ziel im Auge und erreicht es auf gerader, klar vorgezeichneter Bahn, auf kürzestem Wege, Schubert hingegen läßt sich oft durch blumige Seitenpfade verlocken, die zu reizenden Ausblicken auf Umwegen führen, bis er dann plötzlich und allerdings manchmal etwas unvermittelt wiederum einlenkt. Aber was er uns auf diesen Seitenpfaden zeigt, ist von so überwältigender Schönheit, daß wir ihm willig und gern folgen.

Gegenüber dieser wirklich manchmal etwas Jean Paul ähnlichen liebenswürdigen Weitschweifigkeit zeigt merkwürdigerweise die sechs Jahre früher entstandene leider unvollendet gebliebene Symphonie in H-Moll eine Straffheit des Aufbaues, die den Vergleich mit Beethoven nicht zu scheuen hat. Warum Schubert diese Symphonie nicht beendete, wissen wir nicht; daß er sie aber weiterführen wollte, zeigen neun Takte des dritten Satzes, den er nach Ausweis der Originalpartitur begonnen hat. Vermutlich vergaß er — ein Krösus der Erfindung — das Werk, das er an Hüttenbrenner gesandt hatte, völlig. Die Schönheit der beiden Sätze, die zu den himmlischsten Eingebungen gehören, deren je ein Musiker von der Muse gewürdigt ward, läßt sich in Worten nicht beschreiben. Wer nicht das sehnsuchtsvolle Hauptthema des ersten Satzes, das

Digitized by Google

wohllautende Seitenthema der Violoncelle, wer nicht den mild-verklärten zweiten Satz einmal vernommen hat, dem blieb eine der herrlichsten Offenbarungen der Musik verschlossen; wer aber diese beiden Sätze, die wahrlich sich selbst genug sind und keiner „Ergänzung" bedürfen, kennt und liebt, der weiß: nicht Mendelssohn oder Schumann, nicht Brahms oder Bruckner, sondern einzig Franz Schubert war der symphonische Thronfolger Beethovens, und nur ein Genius seinesgleichen dürfte es wagen, noch einmal dem höchsten Ziele der Tonkunst entgegenzufliegen, ohne daß ihm auf halbem Wege die Schwingen ermatten.

Der Epiker Loewe (seine beiden Symphonien sind ungedruckt) und die Dramatiker Weber und Marschner haben in der Geschichte der Symphonie keine Rolle gespielt. Weber, der im Jahre 1807 zwei Symphonien, beide in C-Dur, schrieb, hat späterhin selbst von der besseren ersten Symphonie behauptet, ihr mangele der symphonische Stil, und damit mag der Meister, dessen Eigenart einem ganz anderen Gebiete zustrebte, recht behalten haben. Immerhin rühmt man von den schwer zugänglichen Werken das Andante der 1. Symphonie, das eine gewisse Verwandtschaft mit der musikalischen Sprache des „Freischütz" aufweise. Sehen wir hier von kleineren Geistern (wie etwa Onslow) völlig ab, so bleiben als Vertreter der romantischen Symphonie nur noch Spohr, Mendelssohn und Schumann nennenswert. Spohrs Symphonien, dem heutigen Musikleben schon fast völlig entrückt, sind immerhin in mehr als einer Hinsicht interessant. Spohr hat gleich Beethoven neun Symphonien geschrieben, darunter mehrere Programmsymphonien; aber was ihn von Beethoven bei aller Vollendung des formellen Aufbaues unterscheidet, das ist die Weichheit, ja Weichlichkeit seiner Tonsprache, die nie zu eherner, monumentaler Größe gelangt; gegenüber Schubert aber, dessen C-Dur-Symphonie Spohr während seiner Tätigkeit als Symphoniker nicht kennen lernte, fehlt es ihm an wirklich reicher Erfindung. Für den Ausdruck des Romantischen am bedeutsamsten sind seine beiden Symphonien in C-Moll, die dritte und fünfte, deren erste im Jahre 1829, deren zweite 1839 entstand. Spohr wurzelt hier mehr in Mozart als in Beethoven und entwickelt namentlich nach der harmonischen Seite einen Zug Mozarts, den Beethoven sich nicht aneignete. Jene spezifisch mozartische Chromatik und Enharmonik bildete Spohr zu einem Elemente aus, das sich gerade für den romantischen Ausdruck als besonders geeignet erweisen sollte,

Digitized by Google

von ihm aber bereits bis zum Übermaße ausgebeutet wurde. Immerhin gelang ihm ein so vollendet schöner, wenn auch im Hauptthema stark an Beethovens Larghetto der 2. Symphonie erinnernder Satz wie das Larghetto der 5. Symphonie (Op. 102), das in seiner edlen Melodik, feinsinnigen Harmonik und klangvollen Instrumentation zum herrlichsten, was Spohr je gelungen ist, gerechnet werden muß. Von seinen übrigen Symphonien sind nur noch die Programmsymphonien bemerkenswert, in denen der Meister merkwürdig experimentiert hat. Da ist zum Beispiel seine ganz verunglückte „Historische Symphonie“, in der er die Stilarten verschiedener Epochen nachzuahmen versuchte, da finden wir eine „Weihe der Töne“ betitelte, eine „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ benannte und eine „Die Jahreszeiten“ überschriebene Symphonie, historisch interessante Werke, deren eingehende Besprechung wir uns hier versagen müssen, zumal sie ja auch längst aus den Konzertsälen verschwunden sind.

Nicht nur gegenüber den merkwürdigen Programmexperimenten Spohrs erscheint Mendelssohn mit seinen beiden symphonischen Hauptwerken als ein Meister, bei dem sich Wollen und Können in ungewöhnlichem Maße decken. Sehen wir von seiner noch völlig unter Beethovens Einfluß stehenden Jugendsymphonie in C-Moll Op. 11 ab, die er selbst als „kindisch“ bezeichnete, übergehen wir hier auch das Gelegenheitswerk, die „Symphoniekantate nach Worten der heiligen Schrift“ (Lobgesang), sowie seine erst posthum veröffentlichte „Reformationssymphonie“, so bleiben als eigentlich romantische Werke, zugleich als die besten Schöpfungen des Meisters auf symphonischem Gebiete die beiden Symphonien in A-Moll (Nr. 3, Op. 56) und A-Dur (Nr. 4, Op. 90) übrig, erstere als „schottische“, letztere als „italienische“ Symphonie gewöhnlich bezeichnet. Beide Werke, landschaftlichen Eindrücken ihre Entstehung verdankend, verhalten sich schon in ihrer Tonalität gegensätzlich und bezeichnen so treffend den Gegensatz zwischen schwermütiger nordischer und heiterer südlicher Landschaft. Wie aber Mendelssohns Sympathien sich doch mehr dem Norden als dem Süden zuwandten, so ist auch die nordische Symphonie als die eigenartigere, tiefere, ja als einer der Höhepunkte des Mendelssohnschen Schaffens überhaupt zu bezeichnen. Ein frischer, volkstümlicher Zug, der beide Symphonien durchzieht und durch Verwendung nationaler rhythmischer und melodischer Eigentümlichkeiten noch besonders

Digitized by Google

gekennzeichnet wird, durchströmt beide Werke und rückt sie so in unmittelbare Nähe von Schubert. Wenn aber Mendelssohn Schubert an Ebenmaß der formellen Gestaltung auch überlegen ist, so erreicht er doch nicht im entferntesten die unmittelbare Wirkung des Wiener Meisters, dessen unerschöpfliche Phantasie Gestalten von blühender Frische hervorzuzaubern weiß, gegen deren ewige Jugend Mendelssohns feine und vornehme Gedanken doch sicherlich etwas zu verblassen beginnen. Immerhin gehören seine beiden Symphonien und insbesondere die schottische zu den allerbedeutendsten Schöpfungen nicht nur der Romantik, sondern auch der Nach-Beethovenschen Symphonie schlechthin, und schon die Ökonomie der orchestralen Mittel, die gleich denen Schuberts, Spohrs und Schumanns das Maß der Beethovenschen nie überschreiten und doch innerhalb dieses engen Rahmens immer Eigenartiges und Neues verkünden, stellt seine beiden Werke hoch über jene Elaborate der Gegenwart, die ihre Gedankenarmut hinter der sinnlosen Häufung von leeren Klangeffekten zu verbergen suchen. Selbst Wagner hat mündlich nach Wolzogens Bericht bekannt, daß er den ersten Satz der schottischen Symphonie „sehr liebe", und dieser Satz nimmt auch innerhalb der erst im Januar 1842 vollendeten Symphonie, der Bülow als abgeschlossenes Kunstwerk unter allen Nach-Beethovenschen Symphonien den ersten Rang anwies, den vornehmsten Platz ein. Mit einer Lieblingswendung Mendelssohns, die sich nicht nur in seinem „Paulus" und „Elias", sondern auch noch in der „Walpurgisnacht" einstellt, beginnt die schwermütige Einleitung, aus der sich dann ein rascher Satz entwickelt. Die ersten Gedanken zu dieser Symphonie kamen Mendelssohn bereits im Jahre 1829 in Schottland, im Palaste Maria Stuarts, und das Geschick der unglücklichen Königin, gezeichnet auf dem Hintergrunde einer schwermütigen Landschaft, ergab die zarte Melancholie, die das Werk selbst in den mehr heiteren Sätzen durchzieht. Dem zweiten Satze liegt ein auf nationaler Melodik (ohne Quarte und Septime) aufgebautes Motiv zugrunde — ein echt romantischer Zug, der seine Analogie in den Werken der romantischen Dichter findet und erstmalig von Weber in die Musik eingeführt wurde. Der dritte Satz in A-Dur, in den ein gespenstischer Mollmarsch hineinklingt, greift auf die Stimmung des ersten wiederum zurück, während der letzte Satz, von Mendelssohn als Allegro guerriero bezeichnet, deutlich auf ein Schlachtgetümmel mit feierlichem Siegessang zum Schluß hinweist. Formell bemerkenswert an dieser Symphonie ist der

Digitized by Google

Umstand, daß Mendelssohn die ununterbrochene Folge der vier Sätze unter Ausschluß jeglicher Pause fordert, ein Verfahren, das, poetisch sicherlich gerechtfertigt, doch wohl die Hörer etwas ermüden muß. Die italienische Symphonie hingegen weist wieder die übliche Vierteilung mit Pausen auf, ist jedoch, was besonders zu betonen ist, obwohl erst nach Mendelssohns Tode, mit einer höheren Opuszahl erschienen, doch bereits neun Jahre früher als die schottische (im März 1833) vollendet worden. Das Werk, an Formschönheit seiner Schwester wenig nachstehend, ist ihr doch wohl nicht ganz ebenbürtig an Erfindung und Wirkung, zumal es auch die Landschaft nicht mit jener Schärfe und Prägnanz widerspiegelt, die den Vorzug der nordischen Symphonie bildet. Einzig die beiden „Ecksätze" und besonders der letzte Satz, ein wilder neapolitanischer Saltarello, weisen mit größerer Deutlichkeit auf das „Land, wo die Zitronen blühn" hin. Der echt deutschen, uralten romantischen Sehnsucht nach dem Süden, der Goethes Mignon so ergreifenden Ausdruck gibt, vermochte Mendelssohn doch nicht die rechten Töne zu leihen. Mit der schottischen Symphonie aufs engste verwandt und ebenfalls schottischen Eindrücken seine Entstehung verdankend ist ein symphonisches Werk Mendelssohns, das die seltsame Bezeichnung: „Ouvertüre zu Fingalshöhle (die Hebriden)" trägt. Die Bezeichnung „Ouvertüre" ließe zunächst darauf schließen, daß das Tonstück, dessen Umfang und formeller Aufbau in der Tat dem einer Ouvertüre gleicht, als Vorspiel einer gleichnamigen Oper oder eines Schauspieles gedacht sei. Dem ist aber nicht so: das Werk ist ein vollständig selbständiges Orchesterwerk, das ausschließlich als Konzertstück gedacht ist und keinerlei Beziehung zu irgendeinem Drama hat, ebensowenig wie die gleichfalls als „Ouvertüren" bezeichneten Tonstücke „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine", während die herrliche Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", zu der sich späterhin noch eine vollständige Bühnenmusik gesellte, zu Shakespeares Stück gehört, also zu den dramatischen Schöpfungen Mendelssohns gerechnet werden muß, ebenso wie die zu einem Viktor Hugoschen Drama geschriebene schwächliche Ouvertüre zu „Ruy Blas". Schon Devrient hatte für die Mendelssohnschen Konzertouvertüren — eine von ihm neugeschaffene Gattung — die Bezeichnungen „Charakterstück" oder „Orchesterphantasie" vorgeschlagen, indes dürfte man sie doch wohl noch besser als „Tondichtungen" oder „Tongemälde" bezeichnen. Bülow

Digitized by Google

meinte geradezu: „Seine Ouvertüren, die ich symphonische Dichtungen nenne, werden noch leben, wenn andere symphonische Dichtungen nicht mehr gespielt werden.“ Von der „Symphonischen Dichtung“, wie sie Liszt geschaffen, unterscheiden sich die Mendelssohnschen Ouvertüren vor allem dadurch, daß sie nicht eine einzig durch die poetische Idee bedingte musikalische Form annehmen, sondern bei bewußtem Festhalten der klassischen Hauptform innerhalb dieser die poetische Idee zum Ausdruck bringen. Und gerade hierin zeigt sich ihre Bedeutung und Mendelssohns Meisterschaft, insofern nirgends ein Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt zutage tritt, beide sich restlos decken. Die Ursache dieses Umstandes ist nicht nur Mendelssohns vollendeter Formsinn, sondern auch der Umstand, daß er bei der Wahl seiner dichterischen Vorwürfe mit einem wunderbaren Feingefühl zu Werke ging und niemals zu Stoffen griff, die ihrem innersten Wesen nach der musikalischen Behandlung widerstreben, sondern nur solche wählte, deren Besonderheit eine Behandlung innerhalb der traditionellen Form nicht nur zuließ, sondern fast gebot. Und in dieser Hinsicht sind die drei Ouvertüren, als deren Vorläufer man die Sommernachtstraumouvertüre betrachten muß, geradezu einzig in ihrer Art.

Daß Mendelssohn — ähnlich wie er seine beiden Symphonien mit einem einfachen Schlagwort versah — seinen Ouvertüren keine detaillierten Anweisungen darüber mitgibt, was jeder Takt „bedeuten“ soll, sondern sich mit einer kurzen bezeichnenden Überschrift als „Programm“ begnügt, verleiht diesen einen gar nicht genug zu rühmenden Vorzug vor den allermeisten unserer hochtrabenden modernen symphonischen Dichtungen. Daß selbst Wagner die Hebridenouvertüre als „eines der schönsten Musikstücke, die wir besitzen“, bezeichnete, sollte doch auch jenen zu denken geben, die im übrigen sich von Wagners Einschätzung Mendelssohnscher Kunst über Gebühr beeinflussen lassen. „Mendelssohn ist Landschaftsmaler erster Klasse, und die Hebridenouvertüre sein Meisterwerk“, sagte Wagner mündlich zu Wolzogen. „Da ist alles wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit größter Kunst wiedergegeben. Die Stelle, wo die Hoboen allein durch die anderen Instrumente hindurch klagend wie der Wind über die Wellen des Meeres zur Höhe steigen, ist von außerordentlicher Schönheit.“ Mendelssohns Werk, dessen erstes Thema ihm auf seiner schottischen Reise angesichts der berühmten Fingalshöhle auf den Hebrideninseln einfiel, gehört zu jenen Werken, deren poetische Kraft jedem Ver-

Digitized by Google

alten widerstehen wird, mag sie die Mode selbst eine Zeitlang nicht auf ihrer Woge emportragen. Auch „Meeresstille und glückliche Fahrt“ verdankt seine tiefe Wirkung der feinen Naturschilderung, die an die beiden kleinen bekannten Gedichte Goethes anknüpft. Ihr poetischer Inhalt, schon in der Überschrift fast erschöpft, ist ohne weiteres beim Anhören des Tonstückes gegenwärtig und ermöglicht so ein Nachempfinden der dichterisch-epischen Idee, das bei jedem längeren Programm unmöglich wäre. Auch dieses Werk wurde von Wagner bewundert, und wer gegenüber dieser Art von Programmusik die ungleich genialere, aber geradezu ausschweifende Phantastik Berliozscher Programmusik betrachtet, wird erkennen, daß hier die Vertreter zweier Kunstanschauungen sich gegenübertreten, die wenig Gemeinsames mehr haben. Mendelssohn bleibt eben selbst im Ausdruck des Romantischen ein Klassiker der Form, Berlioz und seine Nachfolger sprengen die Form zugunsten des romantischen Inhalts und sind somit in viel höherem Grade als Mendelssohn Romantiker zu nennen. Bei der Beschränkung unserer Darstellung auf die Blütezeit der deutschen Romantik kann freilich hier auf den großen Franzosen nicht näher eingegangen werden, so interessant er als einer der bedeutsamsten Charakterköpfe der musikalischen Romantik überhaupt auch sein mag.

Auch die dritte, im Herbst 1833 vollendete Konzertouvertüre Mendelssohns zu dem „Märchen von der schönen Melusine“, die er selbst als die „beste und innerlichste, die er gemacht“ betrachtete, zeichnet sich durch Ebenmaß der Form und zartpoetische Behandlung aus, beruht auch letzten Endes wiederum auf einem Naturbilde, dem Wogen des Wassers, in das hinein das alte Märchen von Lieb und Leid der Wasserfee tönt, jener Zwillingsschwester Undinens, die zuerst E. T. A. Hoffmann in so rührenden Hoboentönen beschworen hatte, und die überhaupt zu den Lieblingsgestalten der Romantik gehört. Tiecks Erzählung vornehmlich, auf die wohl auch eine Oper Kreutzers zurückgeht (gerade diese, deren Ouvertüre Mendelssohn mißfiel, reizte ihn zu eigener Behandlung), hatte das altfranzösische Märchen wieder lebendig gemacht, und neben den Dichter und Musiker trat dann der wundersame romantische Maler Moritz v. Schwind, der Freund Schuberts, um — sicherlich von Mendelssohns Tönen angeregt — Melusinen Farbe und Gestalt zu leihen. Schumann hat der Mendelssohnschen Ouvertüre einen begeisterten Artikel gewidmet, dessen phantastische Details dem

Digitized by Google

nüchternen Mendelssohn freilich „ins Aschgraue" gingen und ihn „in besonderes Staunen" setzten, während seinem Empfinden, dem allerdings alles Ästhetisieren verhaßt war, wohl jene prinzipielle Erörterung über Programmusik, die Schumann späterhin über Spohrs Symphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" veröffentlichte, sympathischer gewesen wäre. Charakteristisch für Mendelssohn ist jedenfalls, daß er auf die Frage eines Neugierigen, was die Ouvertüre zu „Melusine" eigentlich bedeute, rasch antwortete: „Hm, eine Mesalliance."

Während selbst ein Schubert und Mendelssohn nur allmählich und schrittweise das Ziel der Symphonie erreichten, stürmte Schumann, obwohl sich bisher sein Schaffen ausschließlich in den kleineren Formen des Klavierstückes und Liedes bewegt hatte, mit keckem Jugenddrange drauf los, und wirklich, es gelang ihm, gleich in seiner ersten Symphonie (B-Dur, Op. 38), wenn auch kein in jeder Hinsicht vollendetes Meisterwerk, so doch eine Gabe von so ureigener Kraft und Frische, von solch blühendem Leben zu spenden, wie es nur eben seiner Natur gemäß war und wie er selbst es kaum wieder erreichen sollte. Kein Zufall ist's, daß die Symphonie in der gleichen Tonart wie Beethovens romantische 4. Symphonie steht: diese und Schuberts C-Dur-Symphonie, der sie an Überfülle der Gedanken nahekommt, waren ersichtlich die hohen Vorbilder, denen er nachstrebte — erst später gesellte sich dazu noch der Wunsch, es Mendelssohn, dessen symphonische Erfindung nicht im entferntesten die Kraft der Schumannschen ersten Symphonie erreicht, an formeller Abgeschlossenheit gleichzutun. Aber etwas fehlte Schumann, was jene Meister alle besaßen, was ihm aber eigentlich zeit seines Lebens abging: der feine Sinn für orchestrale Klangfarben, nur dem eigen, dessen Gedanken sich sofort in instrumentalem Gewande einstellen. Wenn wir von Beethoven völlig absehen, so überrascht hierin vor allem Schubert, dessen Instrumentation von einer Schönheit des Klanges ist, daß wir staunend fragen, wo der junge Meister, der keine seiner großen Symphonien hörte, Erfahrungen und Kenntnisse sammelte, die anderen nur in jahrelanger Praxis zuteil werden. Mendelssohn wiederum, von Kindheit an mit den Geheimnissen des Orchesters vertraut, schrieb stets einen so meisterhaft gesättigten, feinabgewogenen Orchesterklang (viel diskreter als Schubert, bei dem sich doch noch gelegentlich kleine Ungeschicklichkeiten — man denke an seine übermäßige Posaunenverwendung in der C-Dur-Symphonie — finden), daß seine

Digitized by Google

Instrumentation, trotzdem gerade in dieser Hinsicht die Zeit mit Riesenschritten voranging, noch herrlich wie am ersten Tag klingt. Schumann, der Stürmer und Dränger, kennt keine Ökonomie der orchestralen Mittel. Am Klavier ausgebildet, dort lange Zeit auch komponierend, hat er seine Orchesterwerke für Klavier konzipiert und sie dann nachträglich, so gut es ging, instrumentiert. Am besten klingen Schumanns Symphonien zweifellos in vierhändigem Klavierarrangement, denn diese Art von Verdoppelungen, wie sie Schumann liebt, erzeugt im Orchester eine Dickflüssigkeit, die keine Farbe zur Wirkung gelangen läßt. Nur durch geschickte Retuschen des Dirigenten — namentlich in dynamischer Hinsicht — läßt sich Schumanns Orchester zum Klingen bringen.

Und doch, die Schumannschen Symphonien, mögen sie auch im Schaffen des Meisters nicht die hohe Stellung einnehmen, die er selbst ihnen zugedacht hatte und die blinde Verehrer seiner Kunst ihnen vindizieren, sie können aus der Geschichte der romantischen Musik ebensowenig wie aus der Entwickelung der Symphonie weggedacht werden, ohne daß eine fühlbare Lücke entstände. Insbesondere die erste Symphonie in ihrer jugendfrohen Frische gehört doch mit zum Schönsten, was uns die Romantik schenkte. In vier Tagen entworfen, nennt sie Schumann selbst „in feuriger Stunde geboren" — und wirklich, ein echtes Geniefeuer durchlodert das Werk, das ursprünglich „Frühlingssymphonie" genannt war. Der erste Satz sollte „Frühlingserwachen", der letzte „Frühlingsabschied" heißen, und auch für die mittleren Sätze waren Überschriften gedacht, auf die Schumann später verzichtete. Aber auch ohne diese Bezeichnungen empfindet man sofort den Hauch des Lenzes, der jubelnd seinen Einzug im ersten Satz hält. Das sprießt und blüht in hellem Sonnenschein wie selten bei Schumann, in dessen Herzen nun auch der Frühling, ein Liebesfrühling, seinen Einzug gehalten hatte, seit die Geliebte sein eigen war. Leben und Kunst hatten sich hier wiederum innig bei ihm verbunden. Wenn so der Inhalt des Werkes ganz ihm gehörte, so ist doch nicht zu verkennen, daß auf die Gestaltung Beethoven und Schubert eingewirkt haben, obwohl Schumann bestrebt war, schon hier formelle Neuerungen — man denke an das doppelte Trio im Scherzo — einzuführen. Was ihn jedoch von der straffen Konzentration Beethovens namentlich in der Durchführung scheidet, das ist seine Unfähigkeit zu eigentlicher thematischer Arbeit, eine Beobachtung, die man in seinen sämtlichen Symphonien — am wenigsten vielleicht in der Es-Dur-

Digitized by Google

Symphonie — und vielfach auch in seiner Kammermusik machen kann. An Stelle thematischer Durcharbeitung setzt er meist die Wiederholung von Takten und Taktgruppen, mit deren Hilfe er den Faden weiterspinnt, ein Verfahren, das bisweilen auch Schubert, indes mit ungleich größerem Geschick, angewendet hatte. Dadurch wird eine rhythmische Gleichförmigkeit erzielt, die fast stets die Gefahr der Monotonie heraufbeschwört. Am schlimmsten tritt dieser Übelstand in der sogenannten 4. Symphonie (D-Moll, in Wirklichkeit die 2., gleichfalls 1841 entstanden, jedoch erst nach zehn Jahren in Umarbeitung veröffentlicht) zutage, wo 74 Takte der Durchführung einfach eine kleine Terz höher wiederholt werden. Formell ist die Symphonie vor allem deshalb interessant, weil sie eine Einheit bilden soll und die Sätze sich — ähnlich wie in der schottischen Symphonie Mendelssohns — ohne Unterbrechung folgen. Die Gedanken der Einleitung erscheinen umgestaltet im langsamen Satze wieder, das Hauptthema des ersten und des letzten Satzes ist das gleiche. Der zweite Teil des ersten Allegro ist formell von der Tradition abweichend, und auch das letzte Allegro erhält eine phantastisch-feierliche Einleitung. So ist es denn begreiflich, daß Schumann das Werk ursprünglich „Symphonische Phantasie" nennen wollte. Zwischen diesen beiden symphonischen Werken entstand im gleichen Jahre eine Schöpfung, die er „Sinfonietta" nennen wollte, dann aber unter dem Titel „Ouvertüre, Scherzo und Finale" als Op. 52 herausgab. Ihr eigentümlichster Satz ist das Scherzo, während der letzte Satz den ersten beiden nicht ganz ebenbürtig ist. Romantische Phantastik, manchmal an Webers Art gemahnend, durchzieht das liebenswürdige Werk. In der dritten Symphonie in C-Dur (als Nr. 2 publiziert und im Dezember 1845 entstanden) ist das Adagio auch der Glanzpunkt der Symphonie, ja vielleicht der schönste Satz aller seiner Symphonien. In den übrigen Sätzen freilich steht das Werk nicht auf der Höhe der vorangegangenen Symphonien, wenn sie auch formell-stilistisch sie überragen mag. Einen frischen Aufschwung nahm dagegen Schumann in seiner letzten „dritten" Symphonie (Es-Dur; Op. 97, Ende 1850 entstanden), gewöhnlich die „rheinische" genannt. Rheinisches Leben, das auf das umdüsterte Gemüt des Meisters in Düsseldorf wohltätig einwirkte, spiegelt sich in diesem Werke, in dem Schumann, wie er selbst sagt, „volkstümliche Elemente vorwalten" ließ. Während die vorangegangene Symphonie sich im allgemeinen der traditionellen Form angeschlossen hatte, wagt er hier die Neuerung, fünf Sätze auf-

Digitized by Google

zustellen: zwischen dem Andante und dem Finale schiebt er einen langsamen Satz ein, ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie." Der Anblick des Kölner Domes und die Feierlichkeiten der Erhebung eines Erzbischofs zum Kardinal hatten seiner Phantasie dieses Tonbild eingegeben. Später strich er die Überschrift, indem er bemerkte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an." Im übrigen bedarf diese Symphonie wahrlich keiner Erklärung: das frisch pulsierende Leben in ihr reißt unmittelbar hin und läßt die Erinnerung daran, daß im übrigen Schumanns Schaffen damals bereits sich auf absteigender Bahn bewegte, nicht aufkommen. Mit Schumann war die Glanzzeit der romantischen Symphonie in Deutschland erloschen, Hektor Berlioz wurde der Heerführer einer neuen Epoche, die Programmmusik begann ihre Herrschaft, und erst wieder Brahms versuchte an Schumann und Beethoven anzuknüpfen, ohne freilich bei allen formellen Vorzügen „neue Bahnen" zu finden.

Zu den symphonischen Werken sind auch die Konzertstücke mit Orchesterbegleitung zu rechnen, soweit sie nicht rein virtuosen Zwecken dienen. In dieser Hinsicht sind besonders Spohrs Violinkonzerte (er schrieb deren 15) bemerkenswert, und aus ihrer Zahl wiederum das 7. (Op. 38, E-Moll), 8. (Op. 47, A-Moll „in Form einer Gesangsszene") und 9. (Op. 55, D-Moll) hervorzuheben. Vor allem sind seine Konzerte, die jene ihm eigene, durchaus kantilenenhaft unter Verzicht auf billiges Virtuosentum angelegte Spielweise widerspiegeln, von edlem, ernstem Ausdruck, von vornehmer Erfindung und Empfindung und von vollendeter Klangschönheit, Vorzüge, die nur der recht zu würdigen weiß, der selbst einmal auf seiner Geige ein Spohrsches Konzert hat erklingen lassen. Wenn den Spohrschen Konzerten auch die Größe der Gestaltungskraft, wie sie in Beethovens unvergleichlichem Violinkonzert zutage tritt, gebricht, so hat er doch insbesondere in der wundervollen, phantastischen „Gesangsszene" dem Geist der Romantik geradezu ein neues Gebiet erschlossen.

Gleich Spohrs Gesangsszene besteht auch Mendelssohns einziges Violinkonzert (Op. 64, E-Moll), obwohl es äußerlich die konventionelle Dreiteilung im Gegensatz zu dem Spohrschen Werke einhält, aus einer ununterbrochenen Folge. Kein Zweifel, Mendelssohn hat sich mit diesem Werke, das zu den er-

Digitized by Google

klärten Lieblingen der Violinistenwelt gehört, dicht neben das gewaltige Beethovenkonzert gestellt, dem es an Gedankenreichtum, nicht aber an Größe nahekommt. Ein Zug von Schwermut der beiden ersten Sätze wird durch den Jubel des Schlußsatzes aufs schönste abgelöst, und der feingewahrte symphonische Stil, der doch auch den Solisten zu seinem Rechte kommen läßt, sichert dem Werke allein schon einen besonderen Platz, mag es auch, in Ermangelung guter neuerer Werke etwas gar zu viel gespielt, auf die Dauer durch allzu üppige Süße den an herbere Kost gewöhnten Geschmack nicht immer mehr befriedigen. Kurz erwähnt sei nur noch die Tatsache, daß der rastlos experimentierende Spohr nicht nur zwei Doppelkonzerte (für zwei Violinen und Orchester), sondern sogar ein Quartettkonzert (für Streichquartett und Orchesterbegleitung, Op. 131, A-Moll) schrieb. Unter den Konzerten für Soloinstrumente und Orchester nimmt Weber mit den beiden Konzerten (Op. 73 und 74) sowie dem früher entstandenen Conzertino (Op. 26) für sein Lieblingsinstrument, die Klarinette, einen sehr hohen Rang ein, der diesen Werken unbestritten geblieben ist. Alle drei für den Münchner Virtuosen Heinrich Baermann, mit dem auch Mendelssohn sehr befreundet war, geschrieben, bekunden sie eine feinsinnige Behandlung des poesievollen Instruments. Besonders die langsamen Sätze der beiden Konzerte sind erfüllt von wundersamer Romantik. Auch der langsame Satz von Webers zweitem Klavierkonzert (Op. 32, Es-Dur, das erste, Op. 11, in C-Dur, ist wenig bedeutend und noch von Mozart abhängig) ist von romantischer Sehnsucht erfüllt, die den Vergleich mit der „mondbeglänzten Zaubernacht" Tiecks nahelegt. In diesem Konzert, das zum ersten Male auch jenes glänzende, Weber eigentümliche Passagenwerk bringt, müssen wir überhaupt einen Markstein der Klavierliteratur erblicken: nicht zurückgedrängt, sondern poetisch verklärt wird das rein virtuose Element, das von dem äußerlichen Klingklang eines Hummel aufs schärfste sich abhebt und hinüberleitet zu jener Klavierbehandlung, wie sie Chopin dann ausbauen sollte. Den Höhepunkt der Weberschen Klavierkonzerte bildet jedoch das der reifsten Zeit des Meisters (1821) angehörende berühmte Konzertstück in F-Moll (Op. 79), in dem das dramatische Element, das sich im zweiten Klarinettkonzert und zweiten Klavierkonzert nur leise angedeutet hatte, zu siegreichem Durchbruch gelangt. Bedeutsam erscheint auch die Tatsache, daß das Werk am Tage der Urauf-

Digitized by Google

führung des „Freischütz" vollendet wurde. Ein hinreißender Schwung durchzieht dies glänzende und doch innerliche Stück, in dem wir wohl sicherlich auch einen Nachklang der ruhmvollen Erhebung Deutschlands, die für die Geburt der musikalischen Romantik so bedeutsam wurde, erblicken dürfen — enthält doch das Werk auch einen zündenden Marsch. Daß dem Werke ein Programm zugrunde liegt, ist gewiß, doch paßt das von Weber in einem Brief an Rochlitz angegebene auf die spätere Ausführung nicht mehr.

Mit seinem ersten Klavierkonzert (G-Moll, Op. 25, 1831 komponiert) knüpfte Mendelssohn, der die „brillante" Richtung des Weberschen Klaviersatzes weiter ausbaute, direkt an Webers Konzertstück an, auch formell, insofern er, was Weber zum ersten Male eingeführt hatte, die drei Sätze ununterbrochen aneinander reiht. An Reichtum der Erfindung, wenn auch vielleicht nicht an Ursprünglichkeit der Wirkung, steht es Webers Werk nahe, mit dem es die Romantik des langsamen Satzes gemeinsam hat. Auch das „Capriccio brillant" (Op. 22, für Klavier und Orchester) verrät Webers Einfluß und zwar in noch höherem Grade. Mendelssohns zweites Klavierkonzert (Op. 40, D-Moll) steht nicht im entferntesten auf der Höhe des ersten und ist rasch fast in Vergessenheit geraten.

Von Schumann bleibt als Leistung ersten Ranges nur das hochbedeutsame einzige Klavierkonzert in A-Moll (Op. 54), dessen bereits 1841 geschriebener erster Satz von Schumann als „Phantasie" bezeichnet wurde. In der Tat ist der erste Satz freier gestaltet und besonders dadurch bemerkenswert, daß ihm ein langsamer, echt Schumannisch schwärmerischer Satz (Andante espressivo) eingeschoben ist. Das Hauptthema des ersten Satzes oder wenigstens eine aus ihm abgeleitete Figur liegt auch den beiden anderen Sätzen zugrunde und verbürgt so die innere Einheit. Virtuos behandelt, dient das Klavier im Verein mit dem symphonisch behandelten Orchester doch nur zum Ausdruck der poetischen Idee und stellt sich so dicht neben Webers und Mendelssohns Meisterwerke, mit denen es im übrigen nichts gemeinsam hat. Unverkennbar war Beethovens Konzertbehandlung, namentlich im Es-Dur-Konzert, das Vorbild Schumanns, der hier eines seiner schönsten Werke geschaffen hat.

Der virtuose Zug, der in Weber und Spohr, Mendelssohn und Schumann, die alle auch als ausübende Künstler eine hohe Stufe einnahmen, zum Durchbruch kam und sie der Konzertkomposition

Digitized by Google

zudrängte, fehlte Schubert völlig. Verdanken wir ihm so kein eigentlich der Virtuosität gewidmetes Werk, so nimmt er sofort wiederum die erste Stelle ein, sobald wir uns der Kammermusik zuwenden. Auf dem hehrsten Gebiete der Kammermusik, dem Streichquartett, hat sich Schubert, wie die Gesamtausgabe mit ihren 15 Quartetten beweist, rastlos strebend bemüht, bis er zu der stolzen Höhe seiner letzten Meisterwerke gelangte. Elf Quartette, die letzten beiden in Es-Dur und E-Dur (als Op. 125 erschienen) schon der Reife nahe, hatte er geschaffen, ehe es ihm in dem erst 1820 geschriebenen prächtigen Quartettsatz in C-Moll — er nimmt eine ähnliche Stellung ein wie die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie — gelang, sich selbst zu finden. Und nun erscheint als erstes im doppelten Sinne vollendetes Quartett die wundervolle Schöpfung in A-Moll (Op. 29) vom Jahre 1824, in deren erstem Satze bereits alle Sehnsucht der Romantik in süßem Sange ertönt, deren zweiter Satz aber auf einem Lieblingsgedanken Schuberts, besonders als Entreakt nach dem 3. Aufzug der „Rosamunde" und als Impromptu, Op. 142 Nr. 3, gleichfalls bekannt, beruht. Auch in seinem nächsten, ungleich gewichtigeren und großartigen Quartett, dem berühmten in D-Moll (ohne Opuszahl), 1826 entstanden, hat Schubert im zweiten Satze sich selbst zitiert: es sind die Variationen über „Der Tod und das Mädchen", Variationen von solch ergreifender Innigkeit und Schönheit, daß man glauben könnte, der Gedanke an sein eigenes frühes Ende habe den Tondichter hier beschlichen. Alle vier Sätze, selbst das Scherzo, sind in Moll gehalten und geben so dem Werke eine düster-dämonische Stimmung. Während die vorangegangenen Werke im allgemeinen sich an Beethovens formelle Gestaltung, wie sie in dessen Quartetten Op. 59 sich zeigte, anknüpften, weist das letzte Quartett Schuberts (G-Dur, Op. 161, 1826 entstanden) im Aufbau eine nur durch die innere Idee bedingte Kühnheit der Form auf, die dieses Werk den letzten Quartetten Beethovens nahe bringt. Aber hier bleibt doch die feine Grenzlinie der Schönheit, die der taube Meister in seinen letzten Quartetten oft überschritt, gewahrt, wenn auch dieses Quartett gleich allen übrigen Schubertschen aus der engen Sphäre der Kammermusik hinaus nach orchestralen Wirkungen strebt. Abgesehen von der meisterhaften Gestaltung reiht allein die unerschöpfliche Phantasiefülle dieses Werk sowie seine beiden Vorgänger unter die hervorragendsten Offenbarungen musikalischer Kunst ein. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem letzten Quartett

Digitized by Google

weist Schuberts einziges Streichquintett (Op. 163, C-Dur, 2 Violoncelle, 1828 komponiert) auf, eines jener Werke, über die sich ebenfalls nur in Superlativen sprechen läßt. Insbesondere das Adagio ist von so überirdischer Schönheit, daß sich ihm außer Beethovenschen Adagios kein Satz der gesamten Kammermusik an die Seite stellen läßt. Auch das Oktett für Klarinette, Horn, Fagott und Streichquintett (mit Kontrabaß), 1824 entstanden (Op. 166), gehört zu den bedeutendsten Kammermusikwerken Schuberts: wie das melodisch blüht und sprießt, wie fein abgewogen der Klangcharakter der einzelnen Instrumente ist, obwohl die Klarinette manchmal etwas bevorzugt erscheint — ein echter Schubert, der durch spezifisch wienerisch-volkstümliche Klänge nur um so liebenswürdiger wirkt. Noch ist kurz einer 1813 entstandenen „Kleinen Trauermusik" in Es-Moll für neun Blasinstrumente (2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Posaunen), ein vornehmes, wirkungsvolles Werk, zweier Sätze aus einem unvollendeten Oktett für Blasinstrumente und eines Streichtrios in B zu gedenken, ehe wir uns zur Kammermusik unter Mitwirkung des Klaviers wenden. Hier ragen vor allem die beiden Pianofortetrios (mit Violine und Violoncello) Op. 99 (B-Dur) und Op. 100 (Es-Dur) hervor, beide zu den bekanntesten Werken Schuberts gehörend und aus dem gleichen Jahre 1827 stammend. Beide Werke zeichnen sich neben blühender Erfindung vor allem durch Knappheit der Form aus. Schumann begrüßte das Erscheinen des B-Dur-Trios mit den Worten: „Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück, und die Welt glänzt wieder frisch." Er vergleicht dieses Trio mit dem früher erschienenen in Es und meint, wenn sie auch stilistisch ähnlich seien, so unterschieden sie sich doch innerlich wesentlich voneinander. „Mit einem Worte, das Trio in Es ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch." Ein Nokturno Op. 148 für Klaviertrio sei als zarte romantische Komposition nebenbei erwähnt, ehe wir uns wiederum einem einzigartigen Meisterwerk, dem Pianofortequintett in A-Dur, Op. 114 (1819 entstanden), zuwenden. Von süßestem Wohllaut durchtränkt, gehört es vielleicht nicht zu den tiefsten, so doch sicherlich zu den liebenswürdigsten Gaben des Schubertschen Genius. Seinen Namen „Forellenquintett" verdankt es dem dritten Satze, der aus Variationen über Schuberts Lied „Die Forelle" besteht, Varia-

Digitized by Google

tionen von solchem Zauber, daß man die leichtgeschürzte Arbeit gerne vergißt, um sich völlig dem wohlig gleitenden melodischen Fluß hinzugeben. Von den Werken für Violine und Klavier sind das eine gewisse Verwandtschaft mit der unvollendeten Symphonie aufweisende Rondo in H-Moll (Op. 70) und die Sonate in A-Dur, Op. 162, hervorzuheben. Die Krone der Schubertschen Violinschöpfungen bildet jedoch die grandiose, viel zu wenig gespielte Fantasie in C-Dur, Op. 159, ein Werk, in dem sich Schuberts Genie gewaltig entfaltet, obgleich die einzelnen Abschnitte nicht ganz gleichwertig sind. Herrlich ist der Anfang, der an Schuberts Lied „Die Gestirne" (Klopstock: „Es tönet sein Lob") deutlich anklingt. Dann erscheinen späterhin — ähnlich wie im D-Moll-Quartett und im Forellenquintett — Variationen über eines der schönsten Schubertschen Lieder: „O du Entrissne mir und meinem Kusse, sei mir gegrüßt, sei mir geküßt", jenes Lied, das eines der Lieblingslieder Richard Wagners war und das der Meister nur mit tiefer Ergriffenheit (er dachte wohl an Mathilde Wesendonk) vernahm. Die Variationen Schuberts über dieses Lied tragen gleichfalls den Stempel tiefen Erlebnisses. Der Neigung Schuberts, eigene Lieder zu variieren, begegnen wir dann nochmals in den Variationen über „Ihr Blümlein alle" aus den Müllerliedern (für Flöte und Klavier, Op. 160).

Über Webers Kammermusik, die im allgemeinen keinen hohen Rang unter den Schöpfungen des Meisters einnimmt, kann mit wenigen Worten hinweggegangen werden: sie zeigt, daß ihm der eigentliche Kammermusikstil wenig vertraut war und geht teilweise bereits in das Gebiet der Salon- und Virtuosenmusik — namentlich infolge der virtuosen Klarinettenbehandlung im Quintett und Duo — über. Am bedeutendsten ist sicherlich noch das Trio Op. 63 (komponiert 1819) aus Webers bester Zeit, wenn auch hier sich namentlich das dramatische Element sehr deutlich zeigt; ist doch z. B. sogar eine gewisse Ähnlichkeit des Pianofortemotivs im Finale mit dem Piccolomotiv in Kaspars Trinklied (Freischütz) unverkennbar. Interessant, namentlich im Hinblick auf Webers sonstige Ablehnung von Programmen ist die Tatsache, daß Weber das Andante mit der Überschrift „Schäfers Klage" versehen hat. Die sechs Violinsonaten (1810), sehr rasch geschrieben, sind nur deshalb bemerkenswert, weil zwei von ihnen im polnischen, je eine in russischem, spanischem und sizilianischem Charakter gehalten sind — ein Zug, der dem Streben der

Digitized by Google

Romantik nach Heranziehung fremder Nationaleigentümlichkeiten entspricht.

Auch die *Spohrsche* Kammermusik ist heute fast vergessen, und nur wenige Werke, unter anderem sein *Nonett* Op. 31 (für Streichquintett, Flöte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott), sein *Oktett* Op. 32 (Streichquintett, Klarinette, 2 Hörner) sowie sein höchst merkwürdiges *Notturno* für Harmonie- und Janitscharenmusik (Op. 34), sämtlich seiner früheren Schaffensperiode (vor 1816) angehörend, werden noch hie und da ihrer eigenartigen Besetzung wegen gepflegt. Was Spohr im übrigen auf diesem Gebiete geschaffen hat, ist immens. Erwähnenswert sind vier *Doppelquartette* (d. h. Streichoktette, bei denen sich zwei geschlossene Quartette gegenübertreten), und ein (ungedrucktes) *Harfentrio*. Spohr, der Gatte einer Harfenvirtuosin, war übrigens neben E. T. A. *Hoffmann*, der ein hübsches *Harfenquintett* (Es-Dur) schrieb, der einzige Romantiker, der dies poetische Instrument berücksichtigte.

Die Gleichförmigkeit der elegischen Stimmung, die Spohr meist anschlägt, die Stereotypie seiner Harmonik und Melodik, die stets die gleichen chromatischen und enharmonischen weichlichen Wendungen aufweist, lassen im großen ganzen die Spohrsche Kammermusik, so interessant sie auch in entwickelungsgeschichtlicher Hinsicht sein mag, als eine für die lebendige Kunst fast völlig verlorene Gattung erscheinen, mit Ausnahme der wenigen Werke, in denen noch die frische, jugendliche Schaffenskraft des Meisters pulsiert. Daß den Violinwerken auch noch dann eine bleibende Bedeutung zukommen wird, wenn alle übrigen Spohrschen Werke, die schon heute teilweise sehr schwer zugänglich sind, verschwunden sein werden, ist gewiß.

Über *Loewes* kaum bemerkenswerte gelegentliche *Kammermusikbestrebungen*, die innerhalb des Schaffens dieses Meisters nicht die geringste Bedeutung besitzen, können wir wohl ohne ein Wort gleich zu *Mendelssohns* Werken übergehen. Mendelssohn hat, wenn wir sein aus verschiedenartigen nachgelassenen Stücken zusammengesetztes Op. 81 nicht mit zählen, im ganzen sechs *Streichquartette* geschrieben, deren erstes und zweites (Op. 12 und 13) ebenso der Entstehungszeit nach zusammengehören wie die drei Quartette Op. 44, während das sechste, Op. 80, für sich allein steht. Dem früher als das sogenannte erste Quartett entstandenen zweiten Quartett in A-Moll hat Mendelssohn in der

Digitized by Google

Dur-Einleitung (Mollsätze mit Dur einzuleiten ist eine besondere Eigentümlichkeit Mendelssohns, während man sonst gewöhnlich den Übergang von Moll zu Dur als Steigerung auffaßt) eine Phrase „Ist es wahr?" seines Liedes „Frage", Op. 9 Nr. 1, zugrunde gelegt, ein Verfahren, das an Schuberts gelegentliche Benutzung eigener Liedweisen gemahnt. Auch im Trio des „Intermezzo" dieses Werkes wird man an die gleichzeitig entstandene Sommernachtstraum-ouvertüre erinnert. Interessanter, namentlich in formeller Hinsicht, ist dagegen das Es-Dur-Quartett, dessen jungfräulicher Charakter im Zusammenhang mit der Widmung an eine junge Dame steht, der es ursprünglich zugedacht war. Auch dieses Quartett beginnt mit einer gleichsam fragenden Einleitung, an die das Andante wieder anknüpft, ebenso wie der letzte Satz plötzlich durch eine Erinnerung an die Durchführung des ersten Satzes unterbrochen wird. Am schönsten ist der zweite Satz, eine entzückende „Canzonetta". Zehn Jahre später (1837 und 1838) entstanden die drei im Opus 44 vereinigten Quartette, die formell gereifter, inhaltlich aber weniger ansprechend als die Jugendquartette sind mit Ausnahme der liebenswürdigen elfenhaften Scherzi im zweiten und dritten Quartett. Wiederum zehn Jahre später entstand das letzte Quartett Op. 80 (1847), das zu den bedeutsamsten Werken des Meisters zählt: in ihm tönt der Schmerz um den Tod der geliebten Schwester ergreifend nach; kein Laut der Freude mischt sich in die Klage, die selbst die Durtonart zum Moll verschleiert (im Adagio). Die formelle Freiheit des Schlußsatzes ist gerade bei Mendelssohn sehr beachtenswert. Mendelssohns erstes Kammermusikwerk, zugleich seine erste Meisterschöpfung, ist das Oktett für Streichinstrumente Op. 20 (1825), noch vor der Sommernachtstraumouvertüre geschrieben. Souveräne Beherrschung der Polyphonie und der Form, reiche Erfindung machen dieses Werk zu einem der bedeutendsten Kammermusikwerke, die wir besitzen, mag es auch nicht in unergründliche Tiefen der Menschenbrust hineinleuchten. Ein echter Mendelssohn, in der Elfenromantik die Stimmung des „Sommernachtstraum" vorausnehmend, ist das Scherzo, bei dem dem Komponisten Verse aus Goethes Walpurgisnacht vorschwebten. Von den beiden Streichquintetten (beide mit zwei Bratschen) Op. 18 in A-Dur und Op. 87 in B-Dur ist das erstere das bedeutendere. Auch hier ertönt eine Klage (um den Verlust eines Freundes) in dem zweiten Satz, auch hier treiben die Elfen im Scherzo wieder ihr Wesen. Die Kammermusik unter Mitwirkung des Klaviers hat

Digitized by Google

Mendelssohn ebenfalls gepflegt. Wenig Eigenart, wenn auch schon formelle Gewandtheit zeigen die beiden Klavierquartette Op. 1 und 2, während das dritte Klavierquartett (Op. 3, H-Moll), Goethe gewidmet, bereits mehr Physiognomie und namentlich im letzten Satz romantische Spuren zeigt. Bedeutender als alle diese Werke ist das Trio Op. 49 (D-Moll), 1839 entstanden, ein vielgespieltes Stück, das wiederum ein Elfenscherzo aufweist. Aus der Zahl seiner Werke für Pianoforte und ein Soloinstrument ist besonders die Violoncellosonate Op. 45 (1838) hervorzuheben, die sich durch feinsinnige Behandlung des Instrumentes auszeichnet.

Marschners Kammermusik, heute fast ganz vergessen, verdient eine kurze Erwähnung schon deswegen, weil sie auf Schumann nicht ganz ohne Einfluß geblieben ist. Während Marschners Klavierquartette wenig Bedeutsames bieten, interessieren von seinen Klaviertrios vornehmlich noch die beiden Op. 111 (G-Moll) und Op. 167 (F-Dur), sowie die Scherzi für Klavier, Violine und Violoncello 159, in denen gar mancher romantische Strahl aufblitzt. Das Trio Op. 111, leicht von Schubert beeinflußt, wurde von Schumann ausführlicher besprochen, der mit Recht den spezifischen Kammermusikstil, die Durcharbeitung in allen Instrumenten vermißt. „In einem Bilde zu sprechen, er gibt uns die goldenen Früchte seines Talentes oft in irdenen Schalen ..." „Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Märchenhaften, tut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden ..." Dieses Scherzo hatte es Schumann angetan, und als er sich im gleichen Jahre 1842 der Kammermusik zuwandte, da nahm er — vielleicht unwillkürlich — dieses Marschnersche Scherzo zum Vorbild des Scherzo seines ersten Quartetts in A-Moll (Op. 41). Aber im übrigen zeigt doch dieses Quartett ebenso wie die beiden im selben Opus mit ihm vereinigten in F-Dur und A-Dur durchaus Schumanns Eigenart. Was bei Gelegenheit der Orchesterwerke gesagt wurde, gilt auch hier: Schumann erfindet klaviermäßig und trifft nur selten den rechten Quartettklang, ebenso wie auch die Art seiner Durchführung nicht selten zu wünschen übrig läßt. Aber mag ihn in dieser Hinsicht Mendelssohn weit überragen, so ist doch nicht zu leugnen, daß bei Mendelssohn sich manchmal ein spielerisch-salonmäßiges Element geltend macht, das sich bei dem weit tiefer bohrenden Schumann

Digitized by Google

nicht findet. Beethovens Vorbild leuchtet bisweilen durch — man denke an das Adagio des A-Moll-Quartetts und die Variationen im F-Dur-Quartett —, aber dennoch ist das, was Schumann in diesen drei Streichquartetten zu sagen hat, sein eigen. Im gleichen Jahre wie die Streichquartette geschrieben, nimmt Schumanns einziges Klavierquintett (Op. 44, Es-Dur) den höheren Rang ein, ja, man könnte es sogar vielleicht als eines der besten Nach-Beethovenschen Kammermusikwerke bezeichnen. Eine kraftvolle Originalität der Erfindung, wundervolle Behandlung des Klaviers und sehr entsprechende der Streichinstrumente, feine Abgeglichenheit der beiden Gruppen zeichnen es in hohem Maße aus und lassen seine Aufführung für den empfänglichen Hörer stets zum Erlebnis werden. Ihm gegenüber muß das ebenfalls im gleichen Jahre geschaffene Klavierquartett (Op. 47, Es-Dur) zurücktreten, wenn es auch an feinen Zügen, besonders im Andante, reich ist. Fünf Jahre später entstanden die beiden Klaviertrios Op. 63 (D-Moll) und Op. 80 (F-Dur) im gleichen Jahre, deren erstes als das vollendetere zu bezeichnen ist. Bemerkenswert erscheint, daß Scherzo und Trio, beide in der gleichen Tonart, auch aus dem gleichen Motiv entwickelt sind. Der Adagios beider Werke mit ihrer schönen kanonischen Arbeit ist besonders zu gedenken. Was Schumann sonst noch an Kammermusik in seinen letzten Jahren geschrieben hat, verrät eine bedenkliche Abnahme seiner Schaffenskraft: hervorzuheben sind nur noch die Märchenbilder Op. 113 für Pianoforte und Viola, aus deren letztem melancholischen Schumanns leidvolles Geschick in ergreifenden Tönen spricht.

Wenden wir uns nun zuletzt noch zur Sololiteratur für Klavier, so ist an erster Stelle diesmal Carl Maria von Webers mit seinen vier großen Klaviersonaten in C-Dur (Op. 24, 1812), As-Dur (Op. 39, 1816), D-Moll (Op. 49, 1816) und E-Moll (Op. 70, 1822) zu gedenken, mit denen er eine ganz besondere Stellung einnimmt. Was sie von den Beethovenschen Sonaten unterscheidet, das ist der Zug zum Dramatischen oder vielleicht doch noch richtiger: zum Konzertmäßig-Virtuosen, der auch den Mangel an thematischer Durchführung im höheren Sinne erklärt und rechtfertigt. Das sind keine Werke für die Kammer mehr, keine intimen Selbstgespräche, sondern glänzende, wenn auch nicht gerade äußerliche Virtuosenstücke, geschrieben für den öffentlichen Vortrag vor einem zahlreichen Publikum. Auch formell weichen

Digitized by Google

sie von der herkömmlichen Sonatenform vielfach ab (ausgenommen die noch etwas konventionelle erste), so daß man sie nicht mit Unrecht als „Phantasien in Sonatenform" bezeichnet hat. Eine echt Webersche Phantastik ist es, die da ihr Spiel treibt in kühnen, ritterlichen Rhythmen, farbenprächtiger Melodik und eigenartiger Harmonik. Der Klaviersatz, stets vollgriffig behandelt, strebt ersichtlich hinaus aus dem engen Rahmen des Instruments auf das weite Gebiet des Orchesters. Mit der As-Dur-Sonate ist zum ersten Male ein rein romantisches Instrumentalstück geschaffen, ein Werk von bezwingender Genialität, das nicht nur für Webers weitere Sonaten, sondern auch für die gesamte Klavierliteratur der Romantik, für Schumann und Chopin besonders von Bedeutung wurde — nur Schubert, der in seiner Klaviermusik von Weber unbeeinflußt blieb, steht allein. Gegenüber dem schwärmerischen Charakter der ersten Sonate ist die dritte als die dämonische zu bezeichnen, die vierte als die schwermütige. Die Krone dieser Schöpfungen bleibt aber die Sonate in As-Dur in ihrer wundersamen Mischung von Schwärmerei und Humor. Aus der Fülle kleinerer Klavierwerke, Variationen und Tänze sind bemerkenswert die Variationen Op. 7 über „Vien quà, Dorina bella", das Werk, das Webers Namen zum ersten Male bekannt machte, und das am höchsten stehende Webersche Variationenwerk, die Variationen über die Romanze aus Méhuls „Joseph in Ägypten", außerdem das „Rondo brillant" Op. 62, sodann — bereits in den erstgenannten Variationen hatte Weber seine Vorliebe für die Polonäse kundgegeben — die beiden großen Polonäsen Op. 21 und Op. 72, erstere 1808, ein Jahr nach den Dorinavariationen, letztere 1819 komponiert. Die Polonäse hatte von jeher eine besondere Anziehungskraft auf die Romantiker geäußert und kann geradezu als der Lieblingsrhythmus Spohrs, dessen Opern man witzig eine „unendliche Polonäse" nannte, bezeichnet werden. E. T. A. Hoffmann, dem bei seinem Aufenthalt in Warschau die polnischen Nationaltänze vertraut geworden, hat zuerst den romantischen Charakter der Polonäse, die der Ausdruck einer ritterlichen Verehrung der Damen ist, phantastisch beschrieben und vor ihrer äußerlicher Nachahmung gewarnt. Auch Weber ist dieser Gefahr nicht völlig entgangen in seinen beiden prächtigen Polonäsen, die als glänzende Virtuosenstücke einen hohen Rang einnehmen. Erst Chopin, dem Sohne Polens, der die Seele des unglücklichen Landes zum Klingen brachte, war es vorbehalten, der Polonäse den höchsten künstlerischen Ausdruck

Digitized by Google

zu geben, ohne ihre nationale Eigentümlichkeit zu verwischen. Etwas durchaus Eigenartiges, Epochemachendes, Nationales schuf dagegen **Weber** in seiner berühmten „Aufforderung zum Tanz" (1819, Op. 65), einem Werk, in dem die poetische Idee des Tanzes überhaupt und damit zugleich die reichen Gestaltungen, die diese Idee einschließt, in reizvollster und edelster Art dargestellt werden. Weber hat das wunderbare Stück „seiner Caroline" gewidmet und ihr beim ersten Vorspielen mündlich das Werk erläutert. Was Weber im übrigen an Tänzen (Allemanden, Ekossaisen und Walzern) schuf, ist meist jugendliche Gelegenheitsarbeit und läßt sich weder mit seiner „Aufforderung zum Tanz", noch mit Schuberts Tänzen vergleichen. Dagegen können seine einzigen vierhändigen Klavierstücke (acht Pièces Op. 60, 1818) gar wohl den Vergleich mit Schuberts Meisterwerken dieser Gattung aushalten. Es sind reizende Charakterstücke, deren interessantestes das vierte „all' ongarese" im Zigeunercharakter ist, also gerade jener Gattung vorgreift, in der Schubert dann so Eigenartiges schaffen sollte. Weber war auch nach Mozart der erste, der das Gebiet vierhändiger Klaviermusik wieder bebaute, aber nur ein einziges Mal.

Während Weber der Klaviermusik verhältnismäßig wenige, dafür aber um so gewichtigere Gaben schenkte, streut Schubert aus unerschöpflichem Füllhorn einen staunenswerten Reichtum aus. Schubert war im Gegensatz zu Weber kein virtuoser Klavierspieler, und diese Tatsache prägt sich — zum Glück — auch in seinen Klavierwerken aus, die weniger auf äußeren Glanz, denn auf innere Vertiefung ausgehen, und so sich wieder mehr der Beethovenschen Kunst nähern. Es wird berichtet, daß Schubert „kein eleganter, aber ein sicherer und sehr geläufiger Klavierspieler war", der mit seinen „kleinen dicken Fingern" die schwierigsten seiner Sonaten „in freier Auffassung, bald zart, bald feurig" vortrug, so daß unter seinen Händen die Tasten „zu singenden Stimmen" wurden. Seelenvoller Gesang ist es denn auch, nicht eitles Virtuosenpassagenwerk, was Schuberts herrliche Klavierwerke auszeichnet. Wenn wir von der Fülle fragmentarischer Sonaten, die die Gesamtausgabe ans Licht gezogen hat, und die manchen neuen Zug enthüllen, hier einmal absehen wollen, so haben wir im ganzen 15 Sonaten Schuberts vor uns. Vergegenwärtigt man sich, daß Beethovens Sonate Op. 101 zum ersten Male im Februar 1816 öffentlich gespielt wurde, Schubert dagegen seine erste Sonate genau ein Jahr früher komponierte, seine ersten bedeutenden Sonaten aber erst ein Jahr

Digitized by Google

später, so könnte man bei der Vorliebe Schuberts für Beethoven hieraus auf eine besondere Abhängigkeit seiner Tonsprache von der des gewaltigen Meisters schließen. Aber Schubert, der sich allerdings in seinen ersten Klaviersonaten den früheren Beethovenschen Werken angeschlossen hatte, geht gar bald seinen eigenen Weg und ist so im allgemeinen als ein von Beethoven kaum abhängiger Zeitgenosse zu betrachten, der durchaus eigenartig die Klavierkomposition mit romantischem Inhalt erfüllt und damit gleichzeitig eine besondere Art der klanglichen Behandlung des Instruments (Weitgriffigkeit, Gesanglichkeit, Ausnutzung der tieferen Lage) findet. Während die ersten Sonaten von 1815 und die ersten beiden von 1817 mehr als Studienwerke zu betrachten sind, obwohl auch in ihnen schon gelegentlich, namentlich in den Menuetten, Schuberts Eigenart durchbricht, sind die drei mit Opuszahlen bezeichneten Sonaten des gleichen Jahres ungleich bedeutender. Aber erst im Jahre 1823 tritt mit der A-Moll-Sonate seine Besonderheit völlig zutage — hatte er doch vorher schon die meisterhaften Sätze der unvollendeten Symphonie geschrieben — und von nun an entströmt ihm eine Fülle herrlichster Sonaten, die ganz sein eigen sind und als deren Höhepunkte die drei letzten wundervollen Sonaten vom Jahre 1828 angesehen werden müssen. Was alle diese Werke, deren Besprechung im einzelnen wir uns versagen müssen, auszeichnet, das ist der unaufhaltsame Strom himmlischer Inspiration, der sich in blendendem Glanze hier ergießt. Diese Überfülle der Erfindung bezeichnet zugleich Schuberts Stärke und Schwäche, namentlich Beethoven gegenüber in derselben Weise, wie wir dies bereits bei Betrachtung der C-Dur-Symphonie gesehen haben. Schuberts Sonatenthemen sind von einer solchen „himmlischen Länge", von einer solchen Üppigkeit, daß sie sich kaum mehr zu thematischer Arbeit eignen: die primäre Gestaltung, der Einfall, ist so gewaltig, daß der sekundären Gestaltung, der Verarbeitung, nichts mehr zu tun übrig bleibt. So sind die Expositionsteile aller Schubertschen Sonaten wundervoll, stets neu und überraschend durch die Fülle der Gedanken. Aber diese Fülle vermag dann nicht mehr von einer durch Verarbeitung errungenen Steigerung überboten zu werden, und so muß sich denn Schubert, der seine Themen nur zu verändern, nicht aber völlig umzugestalten weiß, mit leicht ermüdenden Wiederholungen begnügen. Es ergibt sich, zumal da Schubert keine wirklich architektonischen Bögen gleich Beethoven zu spannen weiß, sondern lieber leicht gefügte Blumen-

Digitized by Google

girlanden errichtet, eine Unübersichtlichkeit der Proportion, die selbst durch den Genuß der reichen Schönheiten nicht ganz aufgehoben werden kann. Und doch, welche Schönheiten erschließen sich da dem trunkenen Ohr! Am herrlichsten hat ein musikbegeisterter Dichter, der Schweizer Karl Spitteler, Schuberts Sonatenwunderwelt in seinem Buche „Lachende Wahrheiten" (Gesammelte Essays) geschildert — man versäume nicht, den kleinen Aufsatz nachzulesen.

Es erscheint angesichts dieser Pracht geradezu bedauerlich, daß Schubert nicht den Mut fand, sich dauernd von der traditionellen Sonatenform loszusagen und ausschließlich dem Gebot seiner Phantasie freiwaltend zu folgen. Nur einmal verstand er sich hierzu — 1822, in dem Entstehungsjahre der H-Moll-Symphonie, ein Jahr, bevor er die Reihe seiner Meistersonaten eröffnete — als er seine gewaltige Wandererphantasie schuf, einen Markstein der Klavierliteratur, zugleich das erste vollendete Klavierwerk großen Stiles in der Reihe seiner Schöpfungen (Op. 15). In der gleichen Tonart — C-Dur — wie die große Violinphantasie, nimmt auch dieses Werk seinen Ausgang von einer lyrischen Schöpfung des Meisters, seinem Gesang „Der Wanderer", indem es ein Thema daraus („Die Sonne dünkt mich hier so kalt") zugrunde legt. Dieses wundervolle Werk, einzig in seiner Art, erfüllt von romantischem Leben, das nur die Gesetze der freischaffenden Phantasie erkennt, wurde von höchster Bedeutung für die Zukunft: Schumann knüpfte hier an und fand das Vorbild für die ihm gemäße Form, während Schubert selbst nur noch einmal im ersten Satze der G-Dur-Sonate (Op. 78) zur Phantasieform zurückkehrte, die auch Mozart und Beethoven in ihren Klavierwerken nur gelegentlich, dann aber mit deutlicher Hinneigung zur romantischen Sphäre, ergriffen hatten. Was Schubert sonst noch für Klavier schuf, das sind lauter kleine Werke, unter denen die Impromptus (Op. 90 und 142) sowie die „**Moments musicaux**" (Op. 94, Schubert hatte fälschlich „**musicals**" geschrieben!) die erste Stelle einnehmen. Alle diese Werke, deren improvisatorischer Charakter sie nur um so reizvoller macht, gehören zu den entzückendsten Miniaturbildern der Instrumentalmusik, sie sind kleine lyrische Gebilde von höchstem Reiz, die in ihrer Phantasiefülle und Formvollendung zum eigenartigsten gehören, das uns Schubert schenkte. Schubert schuf diese Gattung, in der er große und kleine Vorgänger — auch Beethovens Bagatellen — hatte, nicht neu, aber er brachte sie der höchsten Vollendung nahe und ließ so Schumann, dessen eigenstes Gebiet diese Genrebilder begrenzen,

Digitized by Google

wenigstens formell kaum etwas Neues mehr zu sagen, ebenso wie Mendelssohn mit seinen „Liedern ohne Worte" nur eine viel enger begrenzte Sphäre zu gewinnen noch möglich war.

Epochemachend sind auch die Tänze Schuberts, deren wir eine große Menge — Walzer (auch „Deutsche" genannt), Ländler und Ekossaisen vor allem — besitzen. Aus den Bedürfnissen der harmlosen Wiener Geselligkeit jener Tage hervorgegangen, haben diese liebenswürdigen, feinen Tänze, die noch nichts mit den späteren rohen Auswüchsen der Tanzkomposition gemein haben, die volkstümliche Weise aufs reizendste veredelt und in echt romantischer Weise verklärt.

Ein bisher wenig gepflegtes Gebiet, das der Klaviermusik zu vier Händen, wurde von Schubert eifrig bebaut und erstmalig zur Blüte gebracht. Während bisher das Spiel zu vier Händen meist nur zum Unterrichtsbedarf oder als Arrangement von Orchesterwerken gebräuchlich war, erhob es Schubert, angeregt durch geselliges Musizieren mit seinen Freunden, zu einer eigenartigen Gattung, deren Besonderheit in reizvollem Satze gerecht zu werden er sich mit der Komposition einer großen Reihe prächtiger Werke angelegen sein ließ. Neben Sonaten, Phantasien und Ouvertüren hat Schubert auch kleinere Stücke, Rondos, Variationen, Polonäsen, Märsche usw., geschaffen. In erster Linie ist die große C-Dur-Sonate Op. 140, fast eine Klaviersymphonie, als eines der originellsten, wenn auch gelegentlich unter Beethovens Einfluß stehenden Werke zu nennen, weiterhin die wundervolle, manchmal etwas im Charakter Mozarts gehaltene F-Moll-Phantasie (Op. 103), deren vier zu einem Ganzen verbundene Sätze die Sonatenform durchblicken lassen, dann das feurige **Divertissement à la hongroise** (Op. 54), die Frucht seiner Beschäftigung mit der ungarischen Volksmusik, eine Reihe tanz- und marschartiger Sätze, teils echte Nationalmelodien, teils von Schubert in deren Charakter erfundene enthaltend. Schließlich das große Allegro „Lebensstürme" (komponiert Mai 1828), das wie der erste Satz einer unvollendeten Symphonie anmutet. Von den kleineren Stücken sind mit Auszeichnung zu nennen das A-Dur-Rondo Op. 107, die sechs Polonäsen Op. 61 sowie nicht zuletzt die köstlichen Märsche (Op. 27, 40, 51, 55 und 121), aus deren Zahl wiederum der D-Dur-Marsch in Op. 41 hervorgehoben sei, in dem der Gegensatz zwischen dem keck hinausstürmenden ersten Teil und dem träumerisch rückblickenden Trio

Digitized by Google

besonders herrlich ist. Schuberts Märsche haben nichts gemein mit jener übeln Gattung, die leider neuerdings fast ausschließlich von unseren Militärorchestern gepflegt wird, und die ebenso wie die meisten heute beliebten Tänze als Brocken von der üppigen Tafel der völlig verderbten Operette abfällt: sie sind echte, volkstümliche, gesunde Stücke, die nicht nur zur rhythmischen Regelung der Massenbewegung dienen, sondern vielfach darüber hinaus poetische Tongemälde wunderbarster Art entwerfen.

Mendelssohn hat im Gegensatz zu Weber, Schubert und Schumann die Klavierliteratur nicht wesentlich gefördert, obwohl er eine Reihe von an und für sich trefflichen Klavierwerken geschrieben hat. Seine drei Sonaten (Op. 6 in E-, Op. 105 in G-Moll, Op. 106 in B) stehen unter Beethovens und namentlich unter Webers Einfluß, während die polyphonen Partien seiner Klavierwerke das Studium Bachs vielfach verraten. Seine Klaviertechnik strebt überhaupt im allgemeinen nicht nach neuen Zielen, sondern schließt sich dem virtuosen Stil der nachklassischen Epoche (Hummel-Moscheles) im allgemeinen an, ohne jedoch gelegentlich auch persönliche Züge vermissen zu lassen. So ist seine Technik im allgemeinen konservativ (er selbst beklagte einmal seine „Armut an neuen Wendungen" für Klavier), und inhaltlich kommt er auch über die Sommernachtstraum-Romantik, die immer wieder jene auch in seiner Kammermusik häufigen Elfenscherzi zutage fördert, kaum hinaus. Er schreibt nicht wie Weber und Schubert orchestral, auch nicht wie Schumann und Chopin klaviermäßig, sondern etwas farblos-abstrakt. Seine „Phantasien" und „Kapricen" (ein Werk, Op. 16, auch „Phantasien oder Kapricen" genannt) zeigen nicht eine freiwaltende überschäumende Phantasie, sondern die ihm eigene Gebundenheit selbst in dieser ungebundenen Form nicht zum Vorteil der Werke, und so scheint er in seinen strengeren Klavierstücken — von denen hervorzuheben sind die Präludien und Fugen Op. 35 (daraus die E-Moll-Fuge und das H-Moll-Präludium besonders schön) sowie die Variationen, insbesondere die Op. 54 — sich mehr auf seinem Gebiet zu fühlen. Seine wenigen Stücke für Klavier zu vier Händen (Op. 83, Op. 92) sind bedeutungslos. Dagegen hat er in seinen „Liedern ohne Worte", von denen im ganzen 48 in acht Heften mit verschiedenen Opuszahlen (die ersten als Op. 19 zusammen mit wirklichen Liedern) erschienen, ein Genre geschaffen, das ganz ihm eigen war und dessen einstige Überschätzung nun einer geradezu maßlosen Unterschätzung zu weichen droht.

Digitized by Google

Mendelssohn selbst vermochte die Geister, die er gerufen, kaum mehr zu bannen. Er selbst hatte freilich das Genre meisterhaft kultiviert: aus einem einzigen melodisch ergiebigen Motiv aufgebaut, hat er jedes dieser kleinen Charakterstücke zu einem poetischen Stimmungsbild eigenster Art entwickelt, so daß Hans v. Bülow sagen konnte, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn sei für ihn ebenso klassisch wie ein Gedicht von Goethe.

Über Loewes und Marschners Klaviermusik (Spohr schrieb überhaupt nur zwei Klavierstücke) können wir rasch hinweggehen. Was Loewe auf diesem Gebiete geschaffen hat, entbehrt meist der Eigenart und ist nur deshalb interessant, weil es, soweit man ihm Wert zuzusprechen vermag, Programmüberschriften (z. B. Mazeppa, eine Tondichtung für Klavier, Op. 27) trägt. Sein originellstes Werk ist jedenfalls die „Zigeunersonate" (Op. 107), ein wahrhaft romantisches Werk, das neben Webers und Schuberts Zigeunerwerken bestehen kann. Auch hier läßt er sich durchaus von Bildern anregen, die er musikalisch illustriert. Jedenfalls ist dies Stück ein Beleg mehr für die Tatsache, daß die meisten Romantiker sich von dem seltsamen Wesen des abenteuerlichen, rätselhaften, so überaus musikalischen Volkes magisch angezogen fühlten.

Marschners Klavierwerke sind im allgemeinen minder interessant und verlaufen meist nach guten und glücklichen Anfängen im Sande. Von seinen sechs Sonaten sind die dritte (G-Moll, Op. 24) und die sechste (As-Dur, Op. 39), von seinen beiden Phantasiesonaten die zweite, Op. 40, als romantische, gelegentlich weberisch angehauchte Stücke am bemerkenswertesten, wogegen seine kleinen Klavierstücke unbedeutend sind.

Während von den für die Klavierkomposition bedeutsamen romantischen Meistern Weber seine eigentliche Domäne im Dramatischen, Schubert im Lyrischen, Mendelssohn im Orchestralen hatte und diese drei Komponisten dem Klavier nur gelegentliche Aufmerksamkeit zuwendeten, ist Schumann vom Klavier selbst ausgegangen und ihm das erste Jahrzehnt seines Schaffens (1829—1839, Op. 1—23) ausschließlich treu geblieben, so daß er allein schon deshalb als spezifischer Klavierkomponist zu bezeichnen ist, ganz abgesehen davon, daß er auch tatsächlich auf diesem Gebiete seine bedeutsamsten, eigenartigsten Werke schuf, Werke, die nicht nur für ihn selbst als „Bruchstücke einer großen Konfession" im Goetheschen Sinne zu gelten haben, sondern auch in der Geschichte der Klavierliteratur von größter Bedeutung wurden. Hat doch selbst

Digitized by Google

Franz Liszt, der gewaltigste Beherrscher des Pianofortes im 19. Jahrhundert, einmal erklärt, Schumann sei „neben Chopin der einzige Klavierkomponist, von dem man etwas lernen könne" und dem Meister, der ihm seine herrliche Phantasie Op. 17 als Zeichen der Bewunderung widmete, eine feinsinnige Huldigung nicht nur durch die Widmung seiner großen H-Moll-Sonate, sondern auch durch eine später in seine gesammelten Schriften (Band 4) aufgenommene Studie dargebracht, die Schumann als „das weitaus Beste" bezeichnete, was über ihn geschrieben wurde. Schumann, der bei der ersten Bekanntschaft mit Chopin freudig erschrak, da er in ihm — ein echt romantischer Hoffmannscher Zug — einen musikalischen Doppelgänger zu finden glaubte, hat in der Tat so manches mit dem großen polnisch-französischen Romantiker, der gleich ihm die Klavierpoesie namentlich mit kleinen Charakterstücken phantastischer Art bereicherte, vornehmlich in technischer Hinsicht (Weitgriffigkeit der Akkorde, Pedaleffekte, Übereinandergreifen der Hände, verschlungene Begleitungsfiguren) gemein, und ist auch hierin wieder mannigfach von Chopin beeinflußt worden; im übrigen aber sind Chopin und Schumann zwei so verschiedenartige Charakterköpfe, wie sie die Ungleichartigkeit der Herkunft und Bildung nur entstehen lassen konnte.

Schumann bezeichnete späterhin einmal seine Erstlingswerke als „Widerspiegelungen seines wildbewegten früheren Lebens", ja sogar direkt als „wüstes Zeug", und diese Ausdrücke treffen in mancher Hinsicht den Kern der Sache. Schumann fing ausgesprochenermaßen als Dilettant zu komponieren an, und seine Kompositionen zeigten auf Jahre hinaus fast einen dilettantischen Charakter der Art, daß sich eine Überfülle von Phantasie nicht in das begrenzte Maß gesetzmäßig aufgebauter und durchgearbeiteter Kunstwerke fügen wollte. Was ihm gelang, das hatte er instinktiv erhascht, und erst jahrelangen ernsten Ringens und Studierens bedurfte es, bis sich allmählich bei ihm der „Sturm und Drang" zu ruhiger Abgeklärtheit fügte. Und doch, bei allem Regellosen, oft geradezu Wilden, was seine frühen Kompositionen für das Auge des geschulten Musikers haben müssen, bricht hier stets eine echte und vollblütige Musiknatur — manchmal freilich irregeleitet durch literarische Einflüsse — hervor, blickt uns eine rührende Gestalt voll echtlodernder edelster Begeisterung an, eine Erscheinung, ganz einzig in der gesamten Musikgeschichte dastehend, vom Schimmer der Romantik verklärt

Digitized by Google

wie kaum eine andere. Zweifellos: sein Bestes und Schönstes hat Schumann gerade in jenen „wildbewegten" Zeiten geschaffen, denen man als Motto Klärchens Gesang „Freudvoll und leidvoll" voranstellen könnte. All das, was Klärchen singt, spricht sich in ergreifenden Tönen aus in Schumanns Klavierwerken, die einen unsterblichen Ruhmeskranz um das Haupt ihres Schöpfers winden werden, solange Poeten und nicht Akrobaten die Tasten berühren.

Schumanns Op. 1, die Variationen über den Namen Abegg, ein gutgemeintes Dilettantenerzeugnis, ist einzig bemerkenswert wegen der mystisch-symbolischen Buchstabenspielerei, die ihre Analogie in so manchem spielerischen Zug der literarischen Romantik findet. Dieser mystisch-symbolische Zug und mit ihm eine Reihe Schumannscher Eigentümlichkeiten findet sich bereits scharf ausgeprägt in seinem musikalisch ebenfalls noch recht wenig hervorragenden Op. 2, einer Sammlung von kleinen Stücken, „Papillons" betitelt. Schon dieser Titel ist symbolisch aufzufassen: wie aus der Puppe der Falter schlüpft, so „entpuppt" sich hier der Klavierpoet Schumann. Jean Paul hat, wie nicht anders zu erwarten, Gevatter gestanden bei diesen Stücken: im vorletzten Kapitel der „Flegeljahre" schildert der Dichter einen Maskenball, auf den Schumann zur Erklärung der „Papillons" des öfteren verwies. Ganz deutlich wird der Hinweis durch die vor dem Schluß über den Noten befindliche Bemerkung: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Turmuhr schlägt sechs" — und in der Tat werden die sechs Schläge der Uhr im Klavier angedeutet, ehe das Stück verklingt. Auch ein anderer sich später wiederholender Zug findet sich schon hier, die Verwendung des sogenannten „Großvatertanzes", eines alten Volksliedes. Noch ein zweites altes sächsisches Volkslied, das bereits Bach in seiner „Bauernkantate" verwendet hatte, kommt hier vor und bezeichnet so wiederum in der für alle Romantiker charakteristischen Hinneigung zum Volkstümlichen den romantischen Charakter des Werkes. Von seinem Op. 2 ab hat Schumann vielfach und mit Geschick seinen Klavierstücken poetische Überschriften gegeben, sie also gewissermaßen der Programmusik eingereiht. Schumanns Stellung zur Programmusik ist nie recht klar geworden. Schon bei Gelegenheit der „Papillons" hat er sich widerspruchsvoll darüber ausgesprochen: mehrere Male betont er ausdrücklich seine Abhängigkeit vom Dichter, dann wieder behauptet er, er habe mit Ausnahme des letzten Stückes erst nachträglich „den Text der

Digitized by Google

Musik untergelegt, nicht umgekehrt — sonst scheint es mir ein töricht Beginnen —" und auch aus seinen späteren Äußerungen kann man seine Stellung nicht klar erkennen. Die Äußerung: „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt" scheint seine Stellung am sichersten zu charakterisieren, und diese wird wohl auch, unbeschadet der wechselnden Modeströmung, die uns heutzutage die Programmusik wieder einmal als alleinseligmachend hinstellt, dem gesunden Sinn jedes echten Musikers entsprechen. Phantasieanregung durch feingewählte Überschriften hat Schumann nicht verschmäht — aber auch ohne sie sollte seine Musik verständlich sein. Das ist freilich nicht immer möglich gewesen, zumal Schumann in seine Klavierwerke so viel des Persönlichen hineingeheimniste, daß man ohne Kenntnis der Überschriften, ja ohne genauere Kenntnis seiner Lebensgeschichte vieles nicht verstehen kann. Einen Beweis hierfür bietet gleich sein Op. 9 „Carnaval, scènes mignonnes sur 4 notes", ein Werk, das mit den Papillons in engerem Zusammenhang steht und gleichfalls für Schumanns Art höchst charakteristisch ist. Wiederum handelt es sich um eine seltsame Mummerei, in der sogar ein Stück aus den Papillons, weiterhin der Großvatertanz, die Idee der Davidbündler („Marsch der Davidsbündler gegen die" — durch den Großvatertanz charakterisierten — „Philister"), und neben Masken (Pierrot, Arlequin, Pantalon, Colombine) Personen teilweise unter Davidsbündlernamen auftreten: er selbst als Florestan und Eusebius, dann Klara Wieck als „Chiarina" und neben Chopin und Paganini — dessen Kapricen Schumann in Op. 3 und 10 meisterhaft für Klavier übertragen hatte — eine „Estrella", unter der Schumanns erste Braut Ernestine v. Fricken zu verstehen ist. Diese Ernestine, von deren Vater übrigens das Thema zu den glänzenden symphonischen Etuden Op. 13 stammt, war in dem böhmischen Städtchen Asch geboren, und der Name dieses Städtchens, als A Es C H musikalisch dargestellt, sind die vier Noten, aus denen Schumann allerlei kleine Charakterstücke, die er mit Überschriften versah, entwickelte (z. B. **Préambule, Aveu, Coquette, Replique, Lettres dansantes** [die Buchstaben asch und scha tanzen hier spukhaft]). Die Folge **Es c h a** erklärt sich daraus, daß Schumann herausgefunden hatte, daß die Buchstaben in dieser Reihenfolge gleichzeitig die einzigen musikalisch darstellbaren seines eigenen Namens waren. Wie sehr ihm

Digitized by Google

solche tonsymbolischen Spielereien am Herzen lagen, zeigte er noch vielfach bei anderen Gelegenheiten.

Den „Davidsbündlern", die im „Karneval" nur eine Episodenrolle spielen, sind die „Davidsbündlertänze" (Op. 6) gewidmet, die ebenfalls wieder viel des Geheimnisvollen enthalten. Schumann meinte in einem Briefe an Klara, aus deren Op. 6 — wieder eine symbolische Anspielung — er die ersten Takte als „Motto" übernahm, sie seien doch „ganz anders als der Karneval und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken". Aber auch in diesem Werke, das nach Schumanns Erklärung „viel Hochzeitsgedanken" und „einen ganzen Polterabend" enthalten soll, findet sich noch viel „Maskerade". Florestan und Eusebius werden — ganz ihren verschiedenen Charakteren gemäß — als Autoren fingiert und sogar novellenhaft eingeführt. So heißt es, ähnlich wie in den Intermezzi (Op. 4) einmal die Bemerkung auftaucht: „Meine Ruh ist hin", vor Nr. 9: „Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen", und vor die letzte Nummer schreibt Schumann: „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen". Diese Bemerkungen hat Schumann in späteren Auflagen unterdrückt ebenso wie das schöne Motto von „Lust und Leid", das er einem alten Liede entnommen hatte.

Auch in seine „Symphonischen Etuden" über das ihm von Fricken zugesandte Thema, ein Werk, das unter seinen Klavierkompositionen einen hohen Rang einnimmt, hat Schumann etwas Romantisches hineingeheimnist: die Etuden sind dem englischen Komponisten Sterndale Benett gewidmet, und so huldigt ihm Schumann im Finale durch die Intonierung eines Anklanges an die Melodie „Du stolzes England, freue dich" aus Marschners Oper „Templer und Jüdin". Schumann hat in diesen Variationen, die seine übrigen Variationenwerke Op. 5 (über ein Thema von Klara) und Op. 46 (für zwei Pianoforte) überragen, freiphantastische Variationen geschaffen, auch dieser Form, in der ihm Beethoven ursprünglich Vorbild war, romantischen Inhalt zuführend. Das Thema „Asch", über das Schumann mehr Stücke schrieb, als er in den „Karneval" aufnahm, spielt auch noch in späteren Werken, in die er jene übergangenen Stücke einflocht, eine Rolle, so in Op. 124 („Albumblätter", Romanze, Walzer, Elfe) und in Op. 99 (Bunte Blätter, Nr. 6). In beiden Werken sind außerdem kleine Stücke eingereiht, die mit den in Wien ent-

Digitized by Google

standenen Op. 18 (Arabeske), Op. 19 (Blumenstück) und Op. 20 (Humoreske, das beste dieser Stücke) in gewissem Zusammenhang stehen. In Wien entstand auch der „Faschingsschwank" (Op. 26), in dem Schumann wiederum auf das ihn so fesselnde Karnevalstreiben zurückkommt. Ein „romantisches Schaustück" nennt er dies Werk einmal, das ein buntbewegtes Bild des Wiener Karnevals bietet und, wie Liszt bereits bemerkte, in seiner wundervollen Phantastik als musikalische Illustration zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzeß Brambilla" gelten könnte.

Tatsächlich an Hoffmanns dichterische Gestalten angeknüpft hat er in den „Kreisleriana" (Op. 16) und „Nachtstücken" (Op. 23), deren Titel Hoffmannschen Werken entlehnt sind. Zu den Kreisleriana, die zu den allerbedeutendsten, leidenschaftlichsten Klavierstücken Schumanns gehören, bilden die Novelletten (Op. 21) eine Art Vorstudie. Die „Kreisleriana" liebte Schumann selbst außerordentlich, und er schrieb an Klara, sie und ein Gedanke von ihr spielten darin die Hauptrolle. In diesem Hinweis ist auch der Zusammenhang mit Kreisler verständlich, der bisher von allen Interpreten des Werkes so gründlich mißverstanden wurde. Man dachte immer an die „Kreisleriana" überschriebenen Phantasiestücke Hoffmanns, mit denen allerdings Schumanns Werk gar keinen Zusammenhang besitzt. Aber einen engen Zusammenhang mit der Person Kreislers gewinnen die Stücke, wenn wir an das in Hoffmanns „Kater Murr" geschilderte phantastische Verhältnis zwischen Kreisler und seiner angebeteten Julia denken, das völlig dem Schumanns zu Klara glich. Die sehnsüchtig-schwärmerische Stimmung, die diesen Tongebilden eigen ist, erscheint hier als Ausdruck der Gefühle Kreislers, hinter dem sich Schumann verbirgt. Viel mehr Hoffmannschen Charakter haben die düsteren „Nachtstücke", für die Schumann ursprünglich programmatische Überschriften in Hoffmannscher Art (Trauerzug, Kuriose Gesellschaft, Nächtliches Gelage, Rundgesang mit Solostimmen) vorgesehen hatte, die dann aber weggelassen wurden. Die „Phantasiestücke" (Op. 12) dagegen, formell und inhaltlich zu den ausgeglichensten und glücklichsten Schöpfungen Schumanns aus der Frühzeit gehörend, haben diese Überschriften behalten und Schumann selbst mehrfach Gelegenheit zu weiteren Ausdeutungen gegeben, die ebenfalls wieder seine Bemühungen verraten, Persönliches hineinzugeheimnissen. Die Phantasiestücke (drei weitere, Op. 111, sind schwach), deren Titel ebenfalls auf Hoffmann

Digitized by Google

zurückgeht, hielt Schumann mit den inhaltlich verwandten „Romanzen" Op. 28, den „Novelletten" und „Kreisleriana" mit Recht für die besten seiner Klavierstücke.

Wirklich durfte er auch dies Genre als sein ureigenstes Gebiet in Anspruch nehmen, das zu vollendeter Feinheit ausgebildet zu haben er als besonderen Ruhmestitel ansehen konnte. Im Gegensatz zu Schubert und Mendelssohn, die von der Liedkomposition zum instrumentalen Lied ohne Worte fortschritten, hat Schumann den umgekehrten Weg eingeschlagen: erst nachdem er die besten seiner kleinen Klavierstücke geschaffen, ging er zum wirklichen Lied über.

Während er in allen diesen Stücken nur Reihen von Miniaturbildern entwarf, durfte er den drei Gemälden seines Op. 17 mit Recht den zusammenfassenden Titel „Phantasie" geben, obwohl er auch hier ursprünglich Überschriften wie „Ruine", „Siegesbogen" und „Sternbild" geplant hatte. Als Motto hatte er vor das Werk die wundervollen Verse Friedrich Schlegels „Durch alle Töne tönet" gesetzt und damit den romantischen Charakter dieser herrlichen Schöpfung aufs deutlichste bezeichnet. „Der erste Satz", schreibt Schumann an Klara, „ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich. Die anderen sind schwächer, brauchen sich aber nicht gerade zu schämen." In der Tat ist es vornehmlich der erste, leicht an die Sonatenform erinnernde, aber kühn und frei gestaltete Satz, der von wundersamstem romantischen Reiz ist und wie kaum ein anderes Werk — Schuberts C-Dur-Phantasie einzig ausgenommen — höchste Poesie auf dem Klavier „durchaus phantastisch und leidenschaftlich" (so lautet die Vortragsbezeichnung) ausspricht.

Klingt diese „Phantasie" gelegentlich an die Sonatenform an, so zeigt dagegen die erste „Sonate" Schumanns in Fis-Moll (Op. 11), „Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius", vielfach Phantasiecharakter. Voll Überschwang des Gefühls, das sich in wechselnden Stimmungen ausspricht, ist sie eine rechte Sturm- und Drangkomposition und eben als solche besonders liebenswert. Formell abgerundeter und auch musikalisch wertvoller, namentlich was den letzten Satz betrifft, ist Schumanns zweite Sonate in G-Moll (Op. 22). Aber erst die dritte Sonate in F-Moll (Op. 14, ursprünglich vom Verleger unter dem geschmacklosen Titel „Concert sans orchestre" publiziert), die mit der großen C-Dur-Phantasie eine gewisse Verwandtschaft hat, ist im Charakter

Digitized by Google

etwa der letzten Beethovenschen Sonaten gehalten, ohne indes die frühere Frische und Unmittelbarkeit zu erreichen.

Was Schumann nach dem Jahre 1840 an Klavierwerken schuf, gehört, abgesehen von den durch die Revolution des Jahres 1849 veranlaßten Märschen (Op. 76), vornehmlich dem Jahre 1845 an und zeigt die Früchte eines erneuten Studiums Bachs in Gestalt von kontrapunktisch fein durchgebildeten Werken, unter denen besonders die Studien für den Pedalflügel Op. 56 und die sechs Orgelfugen (auch für den Pedalflügel) Op. 60 in erster Linie, weiterhin noch die Skizzen Op. 58 für den Pedalflügel und die vier Fugen Op. 72 zu nennen sind. Im Gegensatz zu diesen strengen, aber doch gerade das Romantische im Kontrapunktischen betonenden Werken stehen seine leichtgeschürzten, aber mit außerordentlichem Feinsinn behandelten Kinderstücke: Kinderszenen Op. 15, 43 Klavierstücke (Weihnachtsalbum), Op. 68, und Drei Sonaten für die Jugend, Op. 118, weiterhin noch die vierhändigen zwölf Klavierstücke Op. 85 und der Kinderball Op. 130, denen an vierhändigen Stücken für Erwachsene noch die reizvollen „Bilder aus dem Osten", Op. 66, nach Rückerts Makamen anzuschließen wären. Schumanns Kinderstücke, so oft nachgeahmt und nie erreicht, gehören zu den lieblichsten Blüten der Romantik. Sie hatten zum ersten Male wieder dem Kinde, dessen ungetrübter Blick die Welt noch mit den Augen des Poeten anzusehen vermag, ihre Aufmerksamkeit zugewandt und in seinen „Träumen" den „Traum der eigenen Tage, die nun ferne sind" (Chamisso) noch einmal wehmütig miterlebt, sie ließen gleich dem großen Weisen von Nazareth die Kindlein zu sich kommen, um ihnen „von fremden Ländern und Menschen" manche „kuriose Geschichte" und „wichtige Begebenheit" „am Kamin" und „im Einschlummern" zu erzählen, — „Glückes genug" auch für die Erwachsenen, die wieder wie die Kinder wurden, um des Himmelreiches der Poesie teilhaft zu werden, dessen goldene Pforten sich freudig öffnen, wenn „der Dichter spricht". Und Schumann war ein echter Dichter von Gottes Gnaden, das hat er gerade in diesen harmlosen, einfachen und doch so wundervoll rührenden Kinderstücken gezeigt, die, wie Liszt so schön sagt, „im symbolischen Spiegel die großen Begebenheiten des reiferen Lebens zeigen, wie sie oft in derselben Folge von denselben Eindrücken angeregt erscheinen". Und weiter meint Liszt mit Recht: „Es läßt sich feststellen, daß mit diesem letzten Zug — der Dichter spricht —

Digitized by Google

fast alle Werke Schumanns schließen. Wir fühlen uns dann wie von der Weihe eines Dichterspruches ergriffen, wir fühlen, daß es der Dichter ist und gerade dieser und kein anderer, der sich noch zu uns gewendet und uns grüßend entlassen hat."

Rückblickend wollen wir noch einmal, nachdem so viele Einzelerscheinungen romantischer Instrumentalmusik an uns vorbeigezogen, das Gemeinsame zu erkennen suchen, jene aller romantischen Instrumentalmusik innewohnende Tendenz, die sie nach neuen Zielen treibt, befähigt, nunmehr in Gemeinschaft mit der Poesie das romantische Ideal auch in Lyrik und Drama zu erfüllen. Romantik bedeutet vielfach schrankenlose Entfesselung der Phantasie, die sich nur schwer und ungern festgefügter Form bedient, und so sahen wir auch gerade bei den Meistern, die das Wesen der Romantik am reinsten aussprechen, den Inhalt die hergebrachte Form überfluten, um neue, freie Formen aufzusuchen oder noch lieber sich in ungebundener Zwanglosigkeit dem Spiel der Phantasie willig zu überlassen. Der neuen von Hoffmann proklamierten Herrscherstellung des Tondichters entspricht die Erweiterung der Kunstmittel in Harmonik, Rhythmik und Klangfarbe. Es wird an die Stelle des Engbegrenzten das Schrankenlose, an Stelle des Klaren, Festumrissenen das ahnungsvoll Verschwebende gesetzt. Auch hierin hat Hoffmann wiederum, ausgehend von so manchen überraschenden Ausblicken, die sich von den Werken vorangegangener, sogenannter „klassischer" Meister, insbesondere des vielfach so romantisch-dämonischen Mozart bieten, den Geist der neuen Zeit klar erkannt, wenn er meint, daß sich dem schärfer Eindringenden geheimnisvolle Gesetze offenbaren, die kein Lehrbuch enthält, und daß beispielsweise scheinbar heterogene Tonarten doch in geheimer, dem Geist des Musikers klar gewordener Beziehung stehen.

So neigte denn die Romantik zu einem immer ausgedehnteren Gebrauche der Chromatik und Enharmonik, aus denen sich neue kühne Verbindungen gewinnen ließen, während anderseits der feine Sinn der Romantiker — vor allem Webers — sich wiederum aus den unerschöpflichen Quellen volkstümlicher Weisen nicht nur der Heimat, sondern auch — und gerade dadurch wurde wieder so manches Eigenartige gewonnen — fremder europäischer und orientalischer Völker vielfache Anregung schöpfte. Der Begriff der Tonalität wurde besonders auch durch die von Schubert bevorzugte Einbeziehung der Terzverwandtschaft in ungeahnter Weise erweitert, die Dissonanz, früher

Digitized by Google

spärlicher angewandt und vorsichtig eingeführt, erhielt immer reichere, kühnere Verwendungen in freien Einführungen und Auflösungen, gegen die sich die schulmäßige Tradition so lange gesträubt. Auch die Rhythmik nahm an diesem Prozesse teil: an Stelle regelmäßig gebildeter Perioden traten verkürzte und verlängerte, von dem Schema des regulären Aufbaues immer mehr abweichende; polyrhythmische Bildungen nahmen überhand, auftaktige wurden beliebt, früher nur vorübergehend angewandte Besonderheiten wie Synkopen und nachschlagende Begleitungen wurden allgemein angewandt und als Ausdrucksmittel spezifisch romantischen Geistes angesehen. Schumann, der nach Schubert namentlich in dieser Hinsicht bahnbrechend wirkte, ja vielfach jene Neuerungen bereits zur Manier ausbildete, erfand geradezu die Duolen und Quartolen und ließ sie mit geraden Tongestalten in ungerade Bewegungen so hineinspielen, wie Triolen und Sextolen mit ungeraden Gestalten in gerade Bewegungen, um so seine Rhythmik eigentümlich schwebend zu erhalten. Diese Verwischung aller bestimmten Eigentümlichkeiten erstreckt sich auch auf die Klangfarben. Die Kammermusik suchte ihre Fesseln zu sprengen und orchestrale Wirkungen zu erzielen, vornehmlich aber das Klavier fühlte sich immer mehr berufen, seinen eigenen Charakter, den selbst noch Chopin wahrt, abzustreifen und sich nicht nur mehr in reicheren Klavierauszügen, sondern bereits in Originalkompositionen kühn mit dem Orchester zu messen, ja, dessen Klangfarben zu den seinen zu machen, indem man die Anschlagstechnik immer raffinierter differenzierte. So darf es denn als charakteristisch gelten, daß Schumann im vorletzten Satze der Fis-Moll-Sonate einmal „quasi Oboe" als Vortragsbezeichnung hinschreibt. Während aber Schumann das Klavier nur der Klangfarbe des Orchesters annähert, im orchestralen Satze selbst aber wiederum klaviermäßig bleibt, erscheinen manche Schubertsche und Webersche Klavierwerke so durchaus orchestral, daß ihre sinngemäße Instrumentation ohne jede Schwierigkeit sich vollziehen läßt, ja — obwohl ihre Schöpfer anscheinend sich mit dem Klavier begnügten — daß diese erst die wirkliche Intention restlos zum Ausdruck bringt. Der gewaltigste Umschwung aber machte sich im Orchester selbst geltend, untrennbar verknüpft mit dem Namen Webers, von dem ausgehend sich das moderne Orchester erst zu seiner heutigen Differenzierung entwickelte. Obwohl Weber diese seine epochemachende Tat nicht auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik, sondern in der Oper vollbrachte,

Digitized by Google

erscheint es doch am Platze, hier bereits im Zusammenhang auf seine Neuerungen einzugehen.

Weber hat dem Orchester in seinen Meisterwerken keine neuen Instrumente zugeführt, ja noch nicht einmal ihre Zahl durch Vergrößerung der bereits bestehenden Gruppen vermehrt; sein Orchester ist im wesentlichen das seiner unmittelbaren Vorgänger Mozart und Cherubini. Und doch ist es ihm mit genialem Sinn gelungen, eine völlige Umgestaltung der Instrumentationskunst anzubahnen, die es erst ermöglichte, das spezifisch Romantische, namentlich das Unheimliche zu überzeugendem Ausdruck zu bringen. Es ist charakteristisch, daß die epochemachenden Neuerungen der Instrumentationskunst meist auf dramatischem Gebiete vollzogen wurden: hier, wo es darauf ankam, die szenische Handlung mit höchster Deutlichkeit zu unterstützen, trat das Bedürfnis nach neuen, ungewohnten, durchaus eigenartigen Klangwirkungen viel zwingender als in der Symphonie auf, deren mehr epischer Charakter kühne Überraschungen, ungewohnte Effekte nicht zuließ, ja, solange sie absolute Musik blieb, fast als unkünstlerische Stillosigkeit verwerfen mußte. Erst als die mehr dramatisch bewegte Programmsymphonie Raum gewann, war es möglich, auch hier Webers Neuerungen einzuführen, und Berlioz war der erste, der, durchaus auf Weber fußend, auch der symphonischen Musik romantischen Charakter in noch höherem Maße als dies die deutschen romantischen Symphoniker Schubert, Mendelssohn und Schumann vermochten, zuführte. Das Prinzip des „klassischen" Symphonieorchesters, wie es Haydn, Mozart und Beethoven ausgebildet hatten, ließ unter jeglicher Vermeidung solistischen Heraustretens einzelner Blasinstrumente diese fast stets im Unisono mit den Streichern gehen, deren Klangfarbe den Klang des Orchesters durchweg bestimmte und somit den Klang der Bläser nivellierte. Im Gegensatz zu diesem Prinzip läßt Weber, angeregt durch gelegentliche Kühnheiten Glucks und Mozarts auf dramatischem Gebiete, sicherlich aber auch durch Experimente seines Lehrers Vogler, nunmehr die Sonderwirkungen der Klangfarben einzelner Instrumente zur Geltung kommen, und er nutzt die einzelnen Register namentlich in der Höhe und Tiefe in einer Weise aus, die es ihm gestattete, selbst bisher als „schlecht" geltende Töne dieser extremen Register zu besonderer Wirkung zu bringen. So ist namentlich die Verwendung tiefer Flöten und Klarinetten, die Ausnutzung der gestopften Horntöne zum Ausdruck des Schauerlichen, weiterhin die Teilung von Streichorchestergruppen zur Gewinnung besonderer,

Digitized by Google

durch ihre Klangfarbe hervorstechender Chöre — ein Verfahren, das seine Nachfolger auf die Bläsergruppen ausdehnten — für ihn charakteristisch, wenn auch freilich in dieser Hinsicht ihm bereits E. T. A. Hoffmann in der „Undine" in manchem unmittelbar vorangegangen war. Zum Unterschied von dieser neuen, durchaus bewußt angewandten Praxis ist die ältere Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern, wie sie auch Beethoven übte, aus der thematischen Gestaltung hervorgegangen und beruht mehr auf ihr als auf koloristischen Absichten — doch finden sich Übergänge zur neuen Behandlungsart gelegentlich, aber mehr zufällig auch dort schon. Kam es bei der „klassischen" Instrumentation, bei der der melodische Umriß, die Zeichnung, die Hauptsache war und blieb, die Farbe aber nur als Akzidens erschien, nur selten auf koloristische Wirkungen an, so wurde von nun an vielfach die Farbe Selbstzweck und in um so höherem Maße, als die dramatische Situation bestimmte Koloritwirkungen notwendig forderte. Jener alte Gegensatz zwischen Klassisch-Plastischem und Romantisch-Malerischem trat auf keinem Gebiete so scharf in die Erscheinung, als gerade in der Instrumentation, und so gewann auch die Dynamik, der Licht- und Schattengebung vergleichbar, und die spezifisch musikalische mit ihr meist parallel gehende „Agogik" (nach Riemanns Ausdrucksweise), die Modifikation des Tempos, eine bis dahin ungeahnte Bedeutung.

So wurden denn reichere Mittel gewonnen für die alten Bestrebungen der Tonmalerei, die bereits in der Vokalmusik des 16. und in der Venezianer Oper des 17. Jahrhunderts eine Stätte gefunden hatte und weiterhin namentlich auch von französischen und deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts gepflegt worden war, nun aber erst, nachdem die spezifisch malerischen Mittel in jeder Hinsicht so unendlich bereichert waren, zu voller Bestimmtheit sich zu erheben vermochte.

Während die musikalisch-malerischen Mittel für lichte Farbgebung bereits ziemlich entwickelt waren, gelang es spät, jenes zauberische Helldunkel, dessen sich die Malerei bereits seit Rembrandt bediente, auch der Musik zuzuführen. Erst der Romantik enthüllte die Tonkunst ihre tieferen Geheimnisse; sie ergriff, wie Hoffmann sagt, den musikalischen Talisman und beherrschte damit die Phantasie des Zuhörers, so daß auf ihren Ruf diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das

Digitized by Google

bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung erblickte Hoffmann die eigentliche musikalische Malerei, die nicht auf die Nachahmung einzelner Naturlaute ausgeht, sondern durch Zusammenwirken aller musikalischen Ausdrucksmittel erst ihren Zweck erreicht. „In dem Gemüt des Künstlers wird, um in dem Vergleich der Musik mit der Malerei zu bleiben, das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen und er im Anschauen jene richtige Perspektive, ohne welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden.“ Nun erst war die alte romantische Sehnsucht erfüllt, der Tieck in seinem „Zerbino“ Worte geliehen hatte:

„Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede.“

IV. Romantische Vokalmusik.

> Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen und, Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzen, so daß man willig daran glaubt, so daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort versteht.
>
> E. T. A. Hoffmann.

Schumann meint einmal, das Lied sei die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen sei, und er mag damit wohl auch, soweit Schuberts und seine eigene Entwickelung in Frage kommt, recht haben. Jedenfalls aber darf man wohl behaupten, daß der Fortschritt, den die romantische Musik in Verbindung mit dem Dichterworte vollzog, ungleich größer ist, als der nicht allzu große der reinen Instrumentalmusik, in der „Reaktionär bis auf Beethoven zurück“ zu sein sich sogar Wagner rühmen durfte. In einem gewissen Sinne hatte tatsächlich — selbst wenn man Wagners Auslegung der 9. Symphonie nicht annehmen will — die absolute Instrumentalmusik mit Beethovens letzten Werken einen Höhepunkt erreicht, der nicht zu überbieten und selbst

Digitized by Google

durch den Ausbau der romantischen Richtung nicht annähernd zu erreichen war. Erst die Befruchtung durch die Poesie sollte der Musik die Möglichkeit geben, wahrhaft neue Bahnen zu finden. Franz Schubert aber, der einzige, der auch in der Instrumentalmusik neben Beethoven zu treten hätte wagen dürfen, war es, der der Meister des Liedes wurde.

Das Lied ist urdeutsch, zum mindesten urgermanisch, und von einer solchen Eigenart, daß die Romanen zu seiner Bezeichnung kein Wort, das den Sinn völlig wiedergibt, besitzen: „le lied“ sagen die Franzosen, deren „romance“ und „chanson“ etwas von unserem Lied völlig verschiedenes bezeichnet: die kokette „Marguerite“ gegenüber dem gemütvollen deutschen „Gretchen“ würde den Gegensatz annähernd treffen. Goethe, der im Gretchen jenem sinnigen deutschen Mädchencharakter ewigen Ausdruck verliehen, war es auch, der das deutsche Lied, jenes Aschenbrödel, das so lange verachtet und verkannt nur beim „gemeinen“ Volk eine Zufluchtsstätte gefunden hatte, wiederum pflegte und ihm, befruchtet von seinem wundersamen Genius, aufs neue herrliche Blüten entsprießen ließ. Goethes Lyrik, durchaus im Volkslied wurzelnd, mußte so der Ausgangspunkt des neuen musikalischen Liedes werden. So war es denn auch Goethes der Romantik geheiligter Name, an dessen Altare Arnim und Brentano ihre wundersame Sammlung alter deutscher Lieder, „Des Knaben Wunderhorn“ genannt, niederlegten im Jahre 1806, dem Jahre der tiefsten Erniedrigung Deutschlands. Die rechten romantischen Weisen aber, die Goethes Gedichten die „Flügel des Gesanges“ verleihen sollten, sie erstanden erst nach dem denkwürdigen Jahre, das mit der Befreiung Deutschlands zugleich die Geburt der musikalischen Romantik bedeutete. „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Blatt ist dein“ hatte Goethe auch dem Tondichter zugerufen: mancher, darunter ein Mozart und Beethoven, ein Zelter und Reichardt hatten bereits das Wort beherzigt, noch aber hatte keiner von allen diesen den romantischen Geist in Goethes Lyrik erfaßt: da kam Schubert.

Am 19. Oktober 1814 komponierte der noch nicht 18jährige Schubert Goethes „Gretchen am Spinnrad“. Zum ersten Male loderte der Geniefunke des jungen Meisters, entzündet am Genius des größten deutschen Dichters, zu heller Flamme auf: ein Meistergesang war entstanden. Vorüber waren die tastenden Versuche der vorhergehenden Jahre, da er sich vornehmlich an

Digitized by Google

Schillerschen und Matthissonschen Gedichten versucht hatte, wo er noch in der Nachahmung älterer Muster, besonders der Lieder des feinsinnigen Zumsteeg befangen war, ohne in diesen harmlosen Schöpfungen seine wirkliche Eigenart gefunden zu haben, so überraschend auch manche Einzelheiten dieser Erstlingswerke anmuten. Nun war der Bann gebrochen durch Goethes Zauberwort. „In der Umgebung, in der das Gretchenlied geschaffen ist", sagt Mandyczewski, der ausgezeichnete Herausgeber der Gesamtausgabe, „nimmt sich dieses Stück wie eine Vision aus." Scharf ausgeprägte, einheitliche Stimmung, folgerichtige musikalische Entwickelung, Freiheit in der Behandlung der Tonart, Eigenart in der Melodie, kurz, fast alles, was Schubert später zum bedeutenden Komponisten gemacht hat, tritt hier mit einem Schlage auf. Daß sich dieses Lied so fertig seinem bewegten Innern entrang, muß ihm über sich selbst die Augen geöffnet und in ihm eine ungeheure Wandlung verursacht haben. Denn alsobald wendet er sich mit einem unheimlichen, ihm selbst noch unbekannten und nur bei einem Genie von solcher Gewalt erklärlichen Fleiße der Komposition von Liedern zu. Goethe bleibt nun sein Leitstern, und wie es in Schuberts Gewohnheit lag, serienweise die Lyrik eines Dichters in Musik zu setzen, so blieb er zunächst Goethe treu, indem er noch im gleichen Jahre fünf seiner Gedichte komponierte, darunter auch die Domszene aus „Faust" gleich in zwei Bearbeitungen. So leicht Schubert auch erfand, so wenig leichtfertig war er doch in der Ausführung. In großen Zügen entwarf er jedes Lied, doch nicht immer war er mit dem ersten Einfall zufrieden. Die meisten seiner Lieder, namentlich jene der früheren Zeit, hat er zweimal, viele, auch spätere, dreimal, ja sogar viermal niedergeschrieben, und fast jedesmal brachte er dabei kleinere oder größere Verbesserungen und Änderungen an, die zeigen, mit welcher Sorgfalt, Liebe und Kenntnis er bei allem Schwunge seiner Phantasie auch das einzelne zu behandeln wußte. Auch dieser Götterliebling hat gleich Mozart die strenge Arbeit nie gescheut und erst hierdurch seinem Genius das Letzte und Höchste abgerungen.

Gretchen am Spinnrad, sein Erstlingswerk (später als Op. 2 erschienen — die Opuszahlen bei Schubert sind für die Entstehung keineswegs maßgebend) zeigt bereits eine Schubertsche Eigentümlichkeit, die sich noch weiterhin aufs schärfste ausprägen sollte: der Zug zum Dramatischen. Jenes unablässig rollende Begleitmotiv des Klaviers, das nicht nur auf die Bewegung des Spinnrades, sondern fast noch mehr auf die Gretchen unablässig folternde Qual

Digitized by Google

hindeutet, zaubert sofort die dramatische Szene vors Auge, während das Ohr darüber jene traurigsüße Weise, gesungen von fast tränenerstickter Stimme, vernimmt. Einen Augenblick, beim Gedanken an die Liebeswonnen, stockt jene unruhvolle Bewegung, dann aber wieder beginnt die alte Qual, die alte Müh aufs neue, unaufhörlich sich fortspinnend bis zur Verzweiflung. Daß dieses Lied nicht großartiger und ergreifender in Musik gesetzt werden könne, als es Schubert gelang, darüber herrscht heute kein Zweifel. Daß aber diese dramatische Auffassung seiner Lyrik der vom Volkslied und dessen schlichter Weise ausgehenden Anschauung des Dichters nicht entsprach, und daß Goethe damit in mancher Hinsicht ein wohlberechtigtes stilistisches Prinzip wahrte, ist ebenso sicher. Goethe wünschte stets Musik zu seiner Lyrik und er betonte „mit einfachen treuen Worten“ dem Komponisten Tomaschek gegenüber, der manches Goethesche Lied schlicht und sinnig vertont hatte, daß er seinen „so mannigfachen, unter den verschiedensten Anlässen entstandenen Liedern nur dann eine innere Übereinstimmung und ideelle Ganzheit zuschreiben“ dürfe, „als der Tonkünstler sie auch in die Einheit seines Gefühles nochmals aufnehmen und, als wären sie ein Ganzes, nach seiner Weise durchführen wollte“. Daß Goethe, der hiermit dem Komponisten gewissermaßen einen Freibrief ausgestellt hatte, doch von dieser „Weise“ ganz bestimmte, Schubert manchmal entgegengesetzte Anschauungen hatte, dies zeigte er in so mancher anderen Äußerung, z. B. in den Annalen 1801. So riet er einmal dem Komponisten Kayser, „das Akkompagnement sehr mäßig zu halten, nur in der Mäßigkeit ist der Reichtum“. Mit diesen — in vieler Hinsicht wohlbegründeten — Anschauungen mußte aber Goethe in einen Konflikt mit dem musikalischen Zeitgeist geraten, der immer mehr auf reichere Ausgestaltung der Begleitung hindrängte, um in ihr alle seelischen Unterströmungen des singenden Individuums aufs feinste zur Wirkung kommen zu lassen. Diesem neuen Ideal, das sich in scharfen Gegensatz zu dem der älteren, mit Goethe befreundeten Meister des Liedes Zelter und Reichardt setzte, verhalf das Genie Schuberts gerade an Goetheschen Dichtungen zum Durchbruch, und von hier aus gingen alle jene Fäden, die das 19. Jahrhundert zu den folgenden Meistern des Liedes, insbesondere Schumann, Cornelius und Hugo Wolf spann. Diese dramatische Gestaltung fand dann bereits im folgenden Jahre (1815) ihren gewaltigen Ausdruck in Schuberts „Erlkönig“, wiederum eine jener Genieschöpfungen,

Digitized by Google

denen gegenüber es nur Staunen und Bewunderung gibt. Ob Schubert hier den Balladencharakter wirklich getroffen, ist eine relativ belanglose Frage angesichts der vollendeten Plastik seiner Gestaltung. Welche stilistischen Unterschiede er dem Loeweschen Erlkönig gegenüber aufweist, möge späterhin noch erörtert werden. Daß Schubert auch jene andere einfach-strophenmäßige Gestaltung als Meister beherrschte, daß er mit den geringsten Begleitungsmitteln auszukommen vermochte, hat er in unzähligen anderen Kompositionen, auch Goethescher Dichtungen, bewiesen. Man denke nur an das entzückende „Heidenröslein", im selben Jahre 1815 entstanden und an einem Tage komponiert (19. August) mit vier anderen Goetheliedern, darunter „Rattenfänger", „Schatzgräber", „Bundeslied" und „An den Mond" — eine schier unbegreifliche Fruchtbarkeit! Aus der großen Zahl der Goethelieder (30) dieses Jahres seien nur noch die Gesänge Mignons und des Harfners erwähnt, die hier zum ersten Male von Schubert vertont wurden. Unablässig fühlte sich Schubert zu den beiden Gestalten des Goetheschen Romans hingezogen, den gerade die Romantik über alles verehrte; 1816 versucht er wiederum, die rechten Töne zu finden, und nochmals zehn Jahre später, auf der Höhe der Meisterschaft, lockt ihn Mignon zu erneuter Gestaltung — zum letzten Male hatte sich der Meister mit der Muse Goethes vermählt. Im ganzen hat Schubert 59 Dichtungen Goethes als einstimmige Lieder komponiert, sechs doppelt, eine dreifach und eine vierfach — die edlen Suleikagesänge, deren Dichtung eigentlich von Marianne v. Willemer stammt, als Goethesche Gedichte mitgezählt. Aus der Fülle des Wunderbaren, das Goethe in Schuberts Tönen bietet, seien hier nur noch hervorgehoben neben dem herrlichen „Geheimes" (West-östlicher Divan) die drei gewaltigen Gesänge: „An Schwager Kronos" (1816), „Prometheus" (1819) und „Grenzen der Menschheit" (1821), drei Gesänge, von denen jeder einzelne bereits genügen würde, Schubert die Unsterblichkeit zu sichern. Die Behandlung der Sprache in einer eigenartig deklamatorisch-melodischen Art, die Anteilnahme der ins feinste ausmalenden, doch nie aufdringlichen Begleitung sind hier geradezu epochemachend. Nur ein Genie ersten Ranges konnte z. B. den „Schwager Kronos" in einer Weise komponieren, die gleichzeitig das reale Erlebnis einer Postkutschenfahrt und die daraus sich ergebende rein ideelle Beziehung auf die Lebensreise so zu unmittelbarer Anschauung bringt, daß beides wie beim

Digitized by Google

Dichter ineinanderfließt und die Grenze des leiblich Gesehenen und geistig Geschauten nie zu Bewußtsein kommt.

Unerschöpflich ist die Fülle der Lyrik aller Zeiten, die Schubert seiner Kunst zugeführt hat, und Schumann mag wohl recht haben mit der Behauptung, Schubert, dieser „fleißigste Künstler", hätte „nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt". Bewundernswert ist die feinsinnige Auswahl, die Schubert aus der Fülle der Gedichte traf, die ihm in die Hände fiel; sie hätte für seine Zwecke kaum besser sein können. Einmal über die ersten Anfänge hinaus, beurteilte er die Gedichte, wie die Gesamtausgabe betont, immer nur nach ihrem Grundgedanken, ihrem allgemeinen Charakter. Es ist ihm gleich, in welcher Form sie sich darbieten. Nachdem er mit Beherrschung der musikalischen Form gelernt hatte, ein Gedicht als Ganzes aufzufassen, so daß die Komposition gleich als Ganzes fertig vor des Schöpfers geistigem Auge steht, entwickelte er mit der Aufnahme der verschiedenartigsten Anregungen aus der gleichzeitigen Literatur die Kunst, jeder Stimmung den richtigen Ausdruck zu verleihen, und innerhalb der Grenzen des Ganzen auch dem einzelnen gerecht zu werden. Schubert hatte in ganz außerordentlichem Maße die Fähigkeit, die Gedichte seiner Wahl bis in die verborgensten Einzelheiten mitzuempfinden, ihren Inhalt gleichsam nochmals selbst zu erleben. Diese Tiefe der künstlerischen Empfindung befähigte ihn, im Verein mit dem immer mächtiger werdenden Strom musikalischer Erfindung, für jeden Dichter neue Töne anzuschlagen, jedem Liede einen besonderen, aus der Eigenart der Dichtung hervorgehenden Charakter aufzuprägen.

Neben Goethe ist Schubert Schiller, auf dessen Gedichte er frühe Kompositionen schrieb, treu geblieben. Von den 29 Gedichten, die er komponierte, sind die der antiken Welt angehörenden „Gruppe aus dem Tartarus" und „Dithyrambe", beide gewaltige, pathetische Gesänge, wohl am wertvollsten; sie sind im Stile verwandt mit den beiden griechischen Stücken „So wird der Mann, der sonder Zwang gerecht ist" von Aischylus und „An die Leier" von Anakreon. Von den deutschen Dichtern hat Schubert zwar namentlich Klopstock (besonders Oden), dann aber auch die volkstümlichen Göttinger Dichter (hervorzuheben Claudius' „Der Tod und das Mädchen", J. G. Jacobi, „Litanei auf Allerseelen") und die „Stürmer und Dränger" (bemerkenswert von Schubart „Die Forelle" und „An den Tod") berücksichtigt, seine Hauptkraft aber der

Digitized by Google

Vertonung der romantischen deutschen Dichter zugewandt. Da treffen wir Aug. Wilhelm von Schlegel als Dichter und Übersetzer, seinen Bruder Friedrich, Novalis, Fouqué, Zacharias Werner, doch merkwürdigerweise weder Tieck, Brentano und Arnim oder deren Volksliedersammlung, noch Eichendorff, und selbst Uhland nur ein einziges Mal („Frühlingsglaube"), aber Ernst Schulze und zuletzt noch Heine, aus dessen Lyrik Schubert eine sehr charakteristische Auswahl von sechs Liedern traf. Dagegen komponierte er von Wilhelm Müller gleich zwei große volkstümliche Zyklen, die „Schöne Müllerin" (1823), 20 Lieder, und die „Winterreise" (1827), 24 Lieder umfassend. „Die schöne Müllerin" ist eine kleine Liebesgeschichte, deren Lust und Leid wir fast ausschließlich aus dem Munde des jungen Burschen vernehmen. Wunderbar hat Schubert hier mit der Natur gleichzeitig das Widerspiel menschlicher Empfindung zu schildern gewußt. Wie das junge Herz den Wellen des Baches den Widerhall seines eigenen Glückes und Leides geliehen, so singen diese zuletzt in ihrer eigenen Weise ein friedvolles Wiegenlied, und an die Stelle des rastlosen Drängens und Treibens in der Menschenbrust tritt die selige Ruhe der ewig sich gleich bleibenden Natur. Die ungleich großartigere „Winterreise" dagegen bricht jäh und rauh ab, und ihre eintönigere Empfindungswelt kennt keine Lust, nur den Schmerz, der, immer folternder zum Wahnsinn hintreibend, den Menschen weiterpeitscht, der sein Liebstes verloren hat. In diesen Gesängen, die der Gleichartigkeit ihrer Stimmung wegen die reichste musikalische Entfaltung verlangen, wenn sie nicht der Monotonie verfallen sollen, hat Schubert eine gewaltige Fülle der Gestaltung offenbart. Wie ergriffen er selbst beim Schaffen war, davon berichtet Spaun: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er zu mir: komm heute zu Schober, ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorspielen, sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei andern Liedern der Fall war."

Der Zyklus „Schwanengesang", nach Schuberts Tode vom Verleger so benannt, enthält keine irgendwie zusammenhängende Lyrik, sondern besteht lediglich aus Schuberts letzten Liedern, unter denen sich neben Gedichten von Heine besonders solche von Rellstab, die Beethoven hatte komponieren wollen, befinden. Im übrigen hat Schubert von deutschen Dichtern vornehmlich noch auf Dichtungen von Körner, Rückert und Platen bemerkenswerte

Digitized by Google

Kompositionen geschaffen. Abgesehen von italienischen Gedichten, deren er auch einige im Original komponierte, nehmen vor allem die englischen und schottischen Dichtungen, deren romantischer Charakter ihn besonders anziehen mußte, einen hohen Rang ein: neben der wundervollen Edwardballade sind Shakespeare und Walter Scott, sodann vor allem „Ossian", der angebliche irische Barde, vertreten. Besonders die fünf Lieder aus Scotts „Fräulein am See" und die dämonisch-geisterhaften Ossiangesänge (unter ihnen „Kolmars Klage" hervorragend) sind bemerkenswert. Von den 85 Dichtern, die Schubert im ganzen in Musik setzte, sind nicht weniger als 40 Österreicher, darunter sehr viele persönliche Freunde des Meisters, der auf ihre Dichtungen teilweise hervorragende Lieder schrieb. Hervorzuheben sind neben Grillparzer, dem bedeutendsten, aber wenig von Schubert komponierten, hauptsächlich: Pyrker („Allmacht"), Collin („Zwerg"), Craigher („Junge Nonne"), Schober („Schiffers Scheidelied"), Leitner („Drang in die Ferne"), Bauernfeld („Der Vater mit dem Kind"), Seidl („Taubenpost"), neben denen noch eine Reihe kleinerer Geister zu nennen wären. Von allen ihm persönlich nahestehenden Dichtern hat jedoch Schubert am meisten Joh. Mayerhofer bevorzugt, mit dem er seit 1819 einige Jahre zusammenwohnte und der für seine Entwickelung von besonderer Bedeutung wurde.

Mayerhofer, ein merkwürdiger Sonderling, gleich Schubert ein glühender Verehrer Goethes, doch in seinen Dichtungen mehr eine antikisierende Romantik in Schillerscher Sprachbehandlung pflegend, war als Persönlichkeit — „ernst war seine Miene, steinern, niemals lächelt' oder scherzt' er" — der schärfste Gegensatz zu dem lebensfrohen, überströmenden Schubert, dessen von Mayerhofer so geliebte Wundermusik gleich Aurorens Strahl erst den düsteren, später einem Gemütsleiden verfallenden Mann ähnlich seinem „Memnon" „weit von diesem nichtigen Getriebe" der Welt zu „Sphären edler Freiheit, reiner Liebe" zu leiten vermochte. Schubert setzte von ihm 47 Gedichte in Musik, darunter Werke, die wie „Memnon", „Fahrt zum Hades", „Nachtstück", „Die zürnende Diana" usw. zu dem herrlichsten, was Schubert geschaffen, gehören und sich durch einen ganz besonderen großartig-deklamatorischen Stil auszeichnen.

Unerschöpflich — 600 an der Zahl — sind die Liedergaben, die Schubert in seinem kurzen, schaffensreichen Leben der Welt geschenkt hat, unerschöpflich an Schönheit und Wahrheit. Wundersame

Digitized by Google

Weisen, nur ihm eigen, vertraute er der Menschenstimme an, und das begleitende Instrument, an Beethovens Sonatenstil zu höchster Ausdrucksfülle gediehen, kündet in unerreichtem Ebenmaß, erläuternd, doch nie den Gesang überwuchernd, mit gewählter Harmonik aufs feinste charakterisierend, einmal das Weben und Walten der Natur, dann wiederum die tiefsten Geheimnisse der Menschenbrust. Schubert ist und bleibt der unbestrittene König des Liedes, dem kein Nachfolgender die Krone zu entreißen vermochte. —

Neben den Meister des Liedes tritt der Meister der Ballade: Karl Loewe mit seinem dem Schubertschen parallel gehenden, es in gewisser Hinsicht ergänzenden Schaffen. Auch Loewe ging musikalisch von Zumsteeg aus: „Ich habe mir immer eingebildet, ich sei der Nachfolger des berühmten Balladenkomponisten.“ Die „Ballade“, dem Wortsinne nach ursprünglich ein Tanzlied, hat späterhin im Norden, wohin sie von Frankreich aus durch die Normannen verpflanzt wurde, jenes Gepräge angenommen, das ihr noch heute anhaftet. Schottische und englische Balladen, von dem Bischof Percy gesammelt, waren es, die im Jahre 1765 Deutschland jene eigentümliche, echt romantische Volkspoesie zuführten, aus der dann Goethe, von Herder angeregt, tiefste Anregung schöpfte. „Der Ballade,“ sagt Goethe, „kommt eine mysteriöse Behandlung zu, durch welche das Gemüt und die Phantasie des Lesers in diejenige ahnungsvolle Stimmung versetzt wird, wie sie sich der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber im schwächeren Menschen notwendig entfalten muß.“ In diesem Sinne ist Goethes Erlkönig, angeregt eben durch jene nordischen Balladen und ganz in ihrem Charakter gehalten, eine echte Ballade. Auch bei Loewe war es Goethes Poesie, die nach tastenden Versuchen den Genius des jungen Meisters zur Erkenntnis seiner selbst brachte, und wie Schubert durch „Gretchen am Spinnrad“, so wurde Loewe durch den „Erlkönig“ mit einem Schlage zur Erfassung seiner besonderen Eigenart gebracht. Loewes Erlkönig, gleich dem Schuberts als Op. 1 erschienen, nur wenige Jahre nach Schuberts Werk und völlig unabhängig von der Schöpfung des fast gleichaltrigen Wiener Meisters geschrieben, ist von dieser merkwürdig verschieden, und diese Verschiedenheit ist sehr charakteristisch für die Eigenart beider Meister. Schubert, der Süddeutsche, neigt mehr zu dem Stile der auch von ihm vielfach gepflegten südlichen Zwillingsschwester der Ballade, zur Romanze, deren Charakter man im Gegensatz zu der dem Norden angehörenden episch-dra-

Digitized by Google

matischen, düsteren Ballade, der Loewes Eigenart völlig entspricht, als episch-lyrisch und heiter bezeichnen könnte. Dieser „heitere" südliche Charakter verleugnet sich auch selbst in Schuberts Erlkönig nicht, und das ist es, was dem Loeweschen Werke vornehmlich jene größere „Wahrheit", die Wagner ihm zusprach, verleiht: Bei Schubert tritt der dem Liede verwandte Romanzencharakter, der auch auf sinnlich-schöne Gestaltung der Melodie zielt, deutlich hervor, bei Loewe ist alle sinnliche Schönheit der Charakteristik geopfert: schemenhaft und wesenlos ertönt der unheimlich gleichförmige Gesang des Geisterfürsten bei Loewe, fast liebenswürdig sirenenhaft dagegen bei Schubert. Loewes gewaltige Herrschaft über das romantische Reich der Geister und Kobolde tritt hier bereits in vollem Umfange hervor, und was er später schuf, erhebt sich selbst in seinem Besten nicht allzuviel über die gewaltige Höhe dieser Erstlingsschöpfung. Goethe nimmt auch fernerhin in Loewes Schaffen einen breiten Raum ein: 51 Kompositionen Goethescher Gedichte hat er hinterlassen, darunter eine Reihe von bedeutenden Meisterwerken. Was er an eigentlich Liedmäßigem auf Goethesche Gedichte schuf, muß freilich hinter Schuberts Kompositionen weit zurückstehen, so liebenswürdig auch manches erscheint. „Gretchen am Spinnrade" beispielsweise darf sich nicht im entferntesten mit Schuberts Lied messen: deutlich erscheinen hier die Grenzen der Loeweschen Begabung, während doch Schubert mit seinen wenigen Balladen der reiferen Zeit in Ehren neben Loewe bestehen kann. Bedeutender sind Loewes Gesänge nach Goethes Faust 2. Teil, vor allem die Lieder des Lynkeus. Ganz in seinem Element ist er jedoch erst in den Balladen: „Hochzeitlied" und „Die Braut von Korinth" bedeuten hier neben „Der Gott und die Bajadere" und den drei Pariagesängen den Höhepunkt, während die „Erste Walpurgisnacht" an Mendelssohns Kantate nicht heranreicht.

Ein zweites Werk von epochemachender Bedeutung enthielt noch Loewes Op. 1: Sein „Edward", jene von Herder übersetzte „recht schauderhafte" schottische Ballade, die nur aus einem Gespräch zwischen Mutter und Sohn besteht und den von der Mutter angestifteten Vatermord enthüllt. „Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausenderen Zügen geschildert werden? Und welche Wirkung muß im lebendigen Rhythmus das Lied tun?" hatte Herder bei der Übersendung der Ballade an Goethe geschrieben. Auch diese Ballade hat Schubert (erst ein Jahr vor seinem Tode)

Digitized by Google

komponiert, aber hier muß er beträchtlich hinter der erschütternden Wucht der Loeweschen Charakteristik zurückstehen. Loewe selbst gab im Hinblick auf den „Edward" eine Definition der Ballade, die hier nicht fehlen darf: „Die Ballade selbst ist in der Poesie wohl zu unterscheiden von der Erzählung. Während die Erzählung sich bemüht, ein Faktum ohne poetische Anforderungen, z. B. Bilder, individuelle, beigemischte Empfindung des Erzählenden, redend eingeführte, handelnde Personen, genug irgendein Faktum nur zu erzählen, damit es andere erfahren, — ist die komponible Ballade oder Romanze bemüht, ein Faktum nur als Grundlage der Poesie und der Empfindung mehr anzunehmen als zu schildern, und in lyrischem Erguß, in der Hoheit der Empfindung, in volleren Bildern die ganze Kraft der lyrischen Poesie zu entwickeln. Eine gute Ballade steht deshalb noch höher als das Lied oder als Gesänge, sie muß außer dem lyrischen Stoffe, den sie mit dem Liede gemein hat, noch einen dramatischen Faden daran knüpfen. Die besten Balladen sind die, welche die Erzählung ganz ausschließen, und dafür den redend handelnden Personen den dramatischen Faden gleichsam so in den Mund legen, daß ihn der Leser sich von selbst schon denken kann, und statt der Erzählung Handlung geben, und dadurch völlig in das Gebiet der höheren dramatischen Kunst überstreifen, z. B. Herders Edward." Die gewaltige musikalische Charakterisierung dieser Ballade, von der Wagner sagte: „So wie ich in dieser Ballade lebe, das können mir wohl wenige nachfühlen", ist bewundernswert und im höchsten Grade bezeichnend für Loewes Balladenstil überhaupt.

Loewe geht von der Strophe aus; er erfindet für sie charakteristische Melodien, in denen sich der Empfindungsgehalt mehrerer Strophen zusammendrängt, und diese bedürfen nur leichter Abänderungen. In kürzeren Balladen begnügt sich Loewe manchmal mit der Erfindung nur einer Strophenmelodie, bei längeren sondert er Gruppen ab und bildet für jede Gruppe eine neue Melodie, die dann stets dem wechselnden Inhalt des Gedichts aufs feinste angepaßt wird, bald in leichter Abschattierung, bald in stärkerer Umbildung; dazwischen werden manchmal, wo es not tut, noch musikalische Neubildungen eingeschoben. Dieses stilistische Verfahren, aus dem deutschen Volkslied hervorgewachsen, hat Loewe eigenartig ausgebildet, und auch seine Melodik, die mit Webers Melodiebildung manchmal Verwandtschaft aufweist, ohne deren gewaltigen Schwung zu erreichen, geht aufs Volkslied zurück, ob-

Digitized by Google

wohl ihr manchmal etwas altväterisch-italianisierende Wendungen anhaften. Der frische volkstümliche Ton zeigt sich vornehmlich in den Uhlandschen Balladen, die Loewe außer den Herderschen mit Vorliebe komponierte. Diese romantischen Balladen aus dem höfischen und bürgerlichen Leben zeigen Loewe von der liebenswürdigsten Seite, wenngleich gerade hier das philiströs-rührselige Element, das Loewes Kunst bisweilen beigemischt ist, sich geltend macht. Doch versöhnt der liebenswürdige Humor, der in einigen Meisterwerken („Kleiner Haushalt", „Heinzelmännchen") ganz entzückend waltet und damit Loewe einen Vorzug vor dem in seinen Liedern selten vom Ernst abweichenden Schubert sichert, für so manches dieser Art. Ein reiches Gebiet erschloß Loewe durch Einbeziehung geschichtlicher Balladen seinem Schaffen: die deutschen Kaiserballaden (unter ihnen der Kaiser Max gewidmete Zyklus) und die vaterländischen Balladen (unter ihnen der geniale „Prinz Eugen", in dem die Volksweise vor unserem Ohr allmählich entsteht) weisen manches gelungene Werk auf.

Das eigenste Element Loewes, in dem er sein Bestes und Tiefstes gibt, ist das Gebiet der Geisterballade, das Sagen- und Märchenhafte, besonders jenes romantisch-nordisch-nebelhafte Helldunkel, in dem Kobolde, Elfen, Hexen und sonstige Spukgestalten ihr Wesen treiben. „Herr Oluf", „Elvershöh" und „Odins Meerritt", letzterer, obwohl bereits 1851 komponiert, auffallend an Wagners musikalische Sprache im Nibelungenring erinnernd, sind Beispiele besonders gelungener nordischer Balladen. Am bedeutendsten in der Zahl der Geisterballaden sind „Geisterleben", „Der späte Gast", „Tod und Tödin", „Die Jungfrau und der Tod", vor allem aber „Walpurgisnacht" (W. Alexis) Op. 2 Nr. 3. Diese Ballade, wiederum eine frühe Schöpfung Loewes, bildet eine Art von Gegenstück zu „Edward" und besteht ebenfalls nur in einem Gespräch zwischen Mutter und Tochter, das schließlich der Tochter die furchtbare Gewißheit gibt, ihre Mutter sei beim Hexentanz in der Walpurgisnacht gewesen. Diese von Wagner besonders bewunderte Ballade, eine der genialsten Schöpfungen Loewes, ist noch dadurch bemerkenswert, daß Loewe in ihr zum Schluß die Musik des Hexentanzes aus Spohrs Oper „Faust" zitiert, eine sinnige Huldigung an den romantischen Genossen. Zu den besten Geisterballaden ist auch „Nächtliche Heerschau" zu zählen, ein gespenstisches Bild des Kaisers Napoleon,

Digitized by Google

der aufersteht, um seine Getreuen zu mustern. Was Loewe noch an exotischen Balladen geschaffen hat, fällt mit Ausnahme der „hebräischen Gesänge“ nach Byron weniger ins Gewicht. Dort freilich vermochte sein religiöser Sinn den rechten Ton zu treffen, ebenso wie in dem verwandten Balladenzyklus „Esther“, der einen polnischen Vorwurf behandelt, während ihm die spezifisch südlichen Stoffe im allgemeinen weniger gelangen. Zu imponierender Größe erhebt er sich jedoch in seinen Legenden, unter denen neben dem wundervoll humoristisch-treuherzigen „Der große Christoph“ der Zyklus „Gregor auf dem Stein“ als eine gigantische Schöpfung alles überragt.

Loewes Stil ist bei aller oft überraschenden dramatischen Schlagkraft doch rein episch, und in dieser Hinsicht ist auch seine Behandlung der Klavierbegleitung, welcher neben der oft recht schwierigen umfangreichen Gesangspartie eine bedeutsame Rolle zufällt, nur zu billigen. Loewe war im Gegensatz zu Schubert und Schumann kein bedeutender Klavierkomponist, er kommt nicht vom Klavier her, auch nicht wie etwa Weber vom Orchester. Trotz seiner plastischen Tonmalereien, die namentlich rhythmisch, weniger harmonisch prägnant sind, ist sein Klavierpart nicht sehr farbenreich, fast abstrakt gedacht, also weder eigentlich recht klaviermäßig, noch orchestralsymphonisch. Indes bedeutet das für die Gattung der Ballade nur einen Vorzug, und Loewes Stilgefühl, das in so mancher Hinsicht sich aufs feinste bewährt, zeigt sich auch hier. Loewe hat fast ein halbes Jahrhundert sich seiner Schaffenskraft erfreuen dürfen, und doch ist kaum eine Entwickelung bei ihm zu spüren. Als fertiger Meister tritt er in seinen ersten Publikationen vor uns, und nur wenig neue Züge treten trotz der Vielseitigkeit seiner Stoffgebiete im Laufe der Zeit noch hinzu. So ist er auch allmählich etwas hinter der allgemeinen Entwickelung der Kunstmittel zurückgeblieben und hat sich auf altmodisch-naive Wendungen da versteift, wo ihm der frische Quell der Erfindung nicht mehr ganz rein floß. Allzu genügsam hat er oft behaglich harmonisch und melodisch recht ausgefahrene Geleise benützt, die ein Genius gleich dem seinen hätte verschmähen müssen. Der sympathische volksmäßige Ton verflacht so manchmal bedenklich, und man braucht zum Vergleiche nur etwa Schubertsche volkstümliche Lieder zu wählen, um zu finden, daß auch ohne gesuchte und ergrübelte Harmonik und Melodik ein frischer Zug gar wohl möglich ist. So ist denn sein Stern von etwa 1848 ab bedenklich vor dem Schuberts und Schumanns verblaßt — und doch, auch

Digitized by Google

seine Zeit kam wieder, und wenn auch so vieles von seinem Schaffen inzwischen der Vergänglichkeit seinen Tribut gezollt hat, so wird er doch mit seinem Besten noch lange leben, so lange, als der Sinn für Sage und Geschichte in Deutschland noch nicht erloschen ist, und so lange, als ihm begeisterte Meistersinger erstehen vom Schlage des unvergeßlichen Eugen Gura.

Wenn von Webers Einfluß auf Loewe gesprochen wurde, so ist damit nicht etwa ein Einfluß Weberscher Lyrik, sondern der seines dramatischen Stiles gemeint. Webers dramatischer Stil verleugnet sich allerdings auch in vielen seiner leider viel zu wenig mehr gesungenen Lieder nicht: er erweitert das Lied bisweilen zur Szene und stellt den Vorgang mit dramatischer Anschaulichkeit dem Hörer vor Augen. Wahrhaft genial geschieht dies in dem Lied „Reigen" (Op. 30, Nr. 5) nach einem Gedicht von Voß, wo geradezu ein niederländisches Genrebild von Ostade oder Teniers mit musikalisch-drastischen Mitteln hervorgezaubert wird, eine Szene von unwiderstehlicher Komik, die bereits auf die Volksszenen im „Freischütz" deutlich hinweist, obwohl das Lied schon 1813 komponiert wurde. Auch der Volkston ist hier mit wundervoller Feinheit getroffen. Im Humor wie in der Leidenschaft, immer weiß Weber in seinen Liedern echt volkstümliche Töne anzuschlagen. Statt des Klaviers benutzt er manchmal die dem Gesang sich besser anschmiegende Gitarre. Gegenwärtig, wo man der Gitarreliteratur wieder erneutes Interesse entgegenbringt, sollte man der Weberschen Gitarrelieder, unter denen sich wahre Perlen (z. B. „Mädel, schau mir ins Gesicht") befinden, auch wieder gedenken. Sein Lieblingslied (mit Klavierbegleitung) war Op. 15, Nr. 4: „Was zieht zu deinem Zauberkreise". Weber hat, abgesehen von Tieck, mit dem er persönlich befreundet war, die romantischen Lyriker in seinen Liedern nicht berücksichtigt, und von bedeutenderen Dichtern nur noch Herder, Bürger und Voß komponiert, dagegen vielfach volkstümliche Texte unbekannter oder minder bekannter Poeten herangezogen. Die Weberschen Lieder sind meist strophisch in strenger, aber auch vielfach in freier Form gesetzt, doch hat Weber sogar viele Lieder „durchkomponiert", und gerade dieser Zug entspricht seinem dramatischen Sinn: war er doch der erste, der dieses Verfahren aufs Lied anwandte. Zur Zeit der Freiheitskriege wandte sich Weber vornehmlich Körners patriotischer Lyrik zu, und in Verbindung mit dieser gelang es ihm, wahrhaft zündende Gesänge zu schaffen, die sich rasch den Weg durch ganz

Digitized by Google

Deutschland bahnten und den Tondichter von „Leier und Schwert“ nicht minder berühmt machten als den Dichter. Unter den Gesängen Op. 41, die das erste Heft der Körnerschen Gesänge bilden, ragt vor allem das „Gebet während der Schlacht“ als gewaltige, wahrhaft großartige, durch das Zusammenwirken reicher Begleitung mit vollendet deklamierter Gesangstimme bemerkenswerte Gestaltung hervor. Webers meist in den Jahren 1808—1820 entstandenen Lieder zeichnen sich bei einfacher Begleitung durch viele feine Züge aus und enthalten manchmal überraschende Verwandtschaften mit Schubert und Schumann.

Während Weber nur etwa 100 Lieder und Gesänge schuf (darunter auch Arrangements nach schottischen Liedern, die in der gleichen Sammlung wie Beethovens schottische Lieder erschienen), hat sein dramatischer Nachfolger Marschner über 300 einstimmige Lieder veröffentlicht, die aber sehr ungleichwertig sind. Auch Marschner hat die frühromantische Lyrik nicht berücksichtigt, Goethe ist von ihm spärlich komponiert und selbst die spätere Romantik (Heine, Eichendorff, Lenau) ist nicht allzuoft vertreten. Sein poetischer Geschmack ist durch die Namen Bodenstedt, Rellstab, Gerhard, Rodenberg, Herloßsohn, Stieglitz, Geibel, Hoffmann von Fallersleben, neben denen sich jedoch Burns und Wilh. Müller befinden, gekennzeichnet. Dementsprechend hat auch seine Musik, die auf sinnfällige, etwas seichte Melodik mehr Gewicht als auf Charakteristik legt und sich neben Schuberts und Schumanns Lyrik nicht stellen kann, bei aller Volkstümlichkeit Webers Frische nicht erreicht. Doch finden sich unter der großen Zahl seiner Lieder immerhin einige, gerade die „Wein-, Wander- und Liebeslyrik“ trefflich vertretende Lieder, die, aus der Fülle des Nichtigen ausgewählt, ein vortreffliches Volksalbum abgeben. In den wenigen Balladen, unter denen die „Monduhr“ (Op. 102) sowie das Op. 180 (Uhland, Goethe, Kopisch) hervorragt, erreicht er manchmal die Anschaulichkeit Loewes, namentlich im Ausdruck des Geisterhaften, und in „Der Fee Beschwörung“ (Op. 87) nimmt er geradezu den Stil des Schumannschen „Manfred“ voraus. Der Komponist des „Heiling“ und „Vampyr“ verleugnet sich in diesem echt romantischen Gesang nicht. — Ungefähr anderthalb Hundert Lieder hat Spohr geschrieben, ohne in diesen irgendwie etwas Besonderes zu leisten. Seine Experimentiersucht kommt auch hier zum Vorschein: so schrieb er — ähnlich wie das auch Schumann versucht hat — Lieder mit vierhändiger Klavierbegleitung (Op. 101)

Digitized by Google

und gar eine Sonate für Gesang und Klavier (Op. 138). Seine Lyrik ist heute völlig veraltet, und man braucht nur seinen kuriosen „Erlkönig" (Op. 154, mit Soloviline!), der mehr als ein Menschenalter später als Schuberts und Loewes Meisterwerke geschrieben wurde, mit diesen zu vergleichen, um den Unterschied zwischen seiner Lyrik und jener völlig zu erfassen.

So vieles auch an Mendelssohns Lyrik heute verblaßt sein mag, so hoch steht sie doch namentlich im Hinblick auf Reichtum der gesanglichen Erfindung immer noch. Man darf freilich Mendelssohn in dieser Hinsicht weder mit Schubert noch mit Schumann vergleichen (Balladen mit Klavierbegleitung hat er nie geschrieben, so daß ein Vergleich mit Loewe nicht in Betracht kommt). Mendelssohn wurzelt mit seiner Lyrik durchaus in jener älteren, durch Zelter und Reichardt gekennzeichneten und auch von Goethe so geschätzten Richtung, die sich von dem strophischen Bau des Volksliedes nicht entfernt und auf alle Mittel tieferer instrumentaler Charakterisierung zugunsten selbständiger Gesangsmelodik verzichtet. Auch Mendelssohn hält diesen schlicht volkstümlichen Liedstil mit bemerkenswertem Feingefühl bei und dämmt stets die meist rein akkordlich unterlegte Begleitung aufs äußerste zurück. So sind denn seine Lieder vielfach ins Volk gedrungen und haben sich dort einen dauernden Platz gesichert — für die Entwickelung des höheren Kunstliedes jedoch blieb Mendelssohn so gut wie bedeutungslos, obwohl er einige wenige ausgezeichnete Werke auch dieser Art schrieb: sein allerschönstes Lied ist vielleicht „Neue Liebe" (Op. 19, Nr. 4), dessen Sommernachtstraumromantik echt mendelssohnisch ist. Bezeichnend für seine fast schematische Auffassung der Liedform ist eine Äußerung über das von ihm übrigens trefflich komponierte Goethesche Gedicht „Die Liebende schreibt": „Es ist zu toll, gerade das zu komponieren, es paßt auch gar nicht zur Musik." Freilich hatte Mendelssohn seltsame Anschauungen von dem, was zur Musik „paßt". Trotz seiner feinen literarischen Bildung hat er sich nicht gescheut, die von ihm komponierten Gedichte willkürlich zu entstellen durch Änderung einzelner, den Sinn völlig umgestaltender Worte und durch Weglassung von Strophen — dieser musikantenhafte Zug unterscheidet ihn sehr zu seinem Nachteile von dem feinfühligen Schubert, dessen Änderungen stets poetisch gerechtfertigt sind, und er widerspricht geradezu der romantischen Auffassung von der Wichtigkeit des Dichters, dessen Skizze der Musiker nur farbenreich ausmalt. Immerhin ist die Auswahl der Dichtungen von Mendelssohn nicht übel getroffen: Goethe erscheint

Digitized by Google

zwar nicht sehr häufig, doch sind die Romantiker und die volkstümliche Poesie gut vertreten. Neben Lenau, Uhland und Eichendorff hat Mendelssohn vor allem Heine bevorzugt.

Diese Bevorzugung Heines bildet auch ein charakteristisches Merkmal der Schumannschen Lyrik, die im übrigen so gar nichts mit der Mendelssohns gemein hat und durchaus an Schubert anknüpft. Schubert hatte seine lyrischen Gaben mit sechs Liedern nach Heine beschlossen, Schumann beginnt seine Lyrik mit Heine. Während Schubert mit feinem Sinn einige wenige Heinesche Gedichte ausgewählt hatte, die gerade jene zweifelhafteste Seite der Heineschen Lyrik, das Sentimentale und Ironische, nicht berühren, griff Schumann mitten hinein in die Gedichte des bunt schillernden Poeten und brachte, vielfach an den gerade von Schubert angeschlagenen Ton erinnernd, aber doch wieder neue Wege gehend, den ganzen Heine mit all seinen Widersprüchen musikalisch zum Ausdruck, während auch Mendelssohn nur jene Gedichte, die sich zu formvollendeten Liedern runden ließen, ergriffen hatte und dem eigentlich Problematischen in Heine scheu ausgewichen war. Im übrigen bevorzugte Schumann noch Chamisso, Rückert und Justinus Kerner, vor allem aber Eichendorff, für dessen Lyrik er einen ganz wunderbar treffenden Ton fand, den dann Hugo Wolf und später Pfitzner mit besonderem Geschick weiterpflegten; dagegen konnte die ebenfalls von Schumann beachtete Moerikesche Lyrik von ihm nicht erschöpft werden, so daß als der Schöpfer des Moeriketons erst Hugo Wolf zu gelten hat. Im übrigen begegnet man in Schumanns Gesangskompositionen vornehmlich den Namen Byron, Burns, Geibel, Reinick, Uhland und Mosen, daneben aber auch Goethe, der indessen für ihn nicht die Wichtigkeit wie für Schubert und Loewe besaß und bei ihm insbesondere Heine nachstehen mußte. Schumann hat gleich Schubert, der durchaus nicht so naiv verfuhr, als man bisweilen glaubt, und nach einer Äußerung zu Hüttenbrenner viele ihm zur Komposition übergebene Gedichte zurückwies, der Auswahl der Dichtungen großes Gewicht beigelegt: „Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß?“ schreibt er einmal. „Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen, nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?“

Eine besondere Eigenart der Schumannschen Lyrik ist ihre Zusammenfassung zu innerlich abgeschlossenen Zyklen. Schon Beethoven hatte einen „Liederkreis“ („An die ferne Geliebte“,

Digitized by Google

Op. 98) geschrieben, dessen einzelne Bilder durch Übergänge und Zwischenspiele musikalisch verbunden sind, ein Verfahren, das Schubert in seinen beiden Zyklen nicht übernommen hatte. Einen derartigen abgeschlossenen Zyklus schuf Schumann nur einmal in „Frauenliebe und Leben" (Op. 42) nach Chamisso, ein etwas gar rührseliges Werk. Auch hier ist Beethovens Verfahren nicht übernommen, indes rundet Schumann das Werk dadurch sinnig ab, daß er nach dem Schlußgesang das erste Lied als instrumentales Nachspiel wiederholt und damit einen poetisch beziehungsreichen Abschluß gewinnt: die Erinnerung der einsamen Witwe an das erste Liebesglück. Auch sonst liebt er umfangreiche Nachspiele und hat mit dieser Eigenart auf nachfolgende Meister eingewirkt. In der Folgezeit wurde auch der Liederzyklus eifrig, am schönsten von Peter Cornelius gepflegt, dessen allerdings manchmal an Schumann erinnernde „Brautlieder" hoch über der Sentimentalität der Chamissoschen Dichtung und der Schumannschen, in ähnlichen Bahnen wandelnden Musik steht. Auch jenes serienweise Komponieren eines Dichters wie es Schubert gepflegt, ist später in höherer Weise wieder durch Hugo Wolf in Aufnahme gekommen, der seine Lyrik nach Dichtern geordnet veröffentlichte. Ein ganz anderes Verfahren, ebenfalls von feinem poetischen Sinn zeugend, schlug Schumann in seinen meisten Liederheften ein. Er stellte ausgewählte Dichtungen derart zu einem Werk zusammen, daß ein innerer Zusammenhang deutlich erkennbar wurde. Diese Zusammenstellung ist wieder eng mit Schumanns Leben verknüpft: „Klara" heißt der Schlüssel zu Schumanns Lyrik.

Das Jahr 1840, das „Liederjahr", in dem sich Schumann der bisher einzig gepflegten Klaviermusik ab- und der Lyrik zuwandte, bedeutet auch im Hinblick auf sein Verhältnis zu Klara, die nun endlich die Seine werden sollte, einen heißersehnten Umschwung: Klaras Liebe drängte ihn zur Aussprache im Gesang hin, dem er bisher fremd gegenübergestanden hatte, an Klara richtete sich die Fülle der Lieder, die ihm entströmte. Das Beste auf diesem Gebiete schuf er in diesem einen Jahre, das nicht weniger als 138 Gesangsstücke entstehen sah. Auch die Poesie erschien ihm nun als eine Geliebte: „Das Gedicht soll dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz" hatte er einst geschrieben, und nun lag ihm Muse und Braut gleichzeitig in den Armen. Schumanns erstes Liederheft, der „Liederkreis" nach Gedichten von Heine (Op. 24) spricht zwar noch von un-

Digitized by Google

glücklicher Liebe, aber schon der nächste Zyklus, ausgewählt aus Gedichten von Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns. und Mosen, trägt den verheißungsvollen Titel „Myrten“ (Op. 25), und da jubelt es hell und fröhlich in die Welt hinaus gleich zu Beginn: „Du meine Seele, du mein Herz, du meine Wonne, du mein Schmerz“ — man fühlt es, jeder Ton ist erlebt. Klara gibt mit den Worten Suleikas Antwort: „Wie mit innigstem Behagen, Lied, empfind' ich deinen Sinn“, während der Tondichter stolz Goethes Wort der Welt zuruft: „Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten, bleibt in euren Hütten, euren Zelten.“ Da flüstern in dem wundersamen „Nußbaum“ die Blätter „von Bräutigam und nächstem Jahr“, zum Schluß wird die Geliebte als „Schwester Braut“ gegrüßt. Und dann in Op. 37 singen die beiden, die nun den Herzensbund geschlossen, vereint einen neuen „Liebesfrühling“ (Op. 37) auf Rückerts Gedichte, der die Gabe gerührt willkommen hieß. „O du mein Schmerz, meine Lust“ beginnt Robert, und Klara jubelt in ihren eigenen Tönen, die denen des Gatten nicht nachstehen: „Er ist gekommen“, bis schließlich im Zwiegesang beide sich künden: „Du liebst mich, wie ich dich, dich lieb ich, wie du mich“, ein berauschendes „hohes Lied“. Was zwischen diesen beiden Werken liegt: Op. 27, 30 (darin der prächtige „Hidalgo“), Op. 31 (Chamisso), Op. 35 (Kerner, darin das volkstümliche „Wohlauf noch getrunken“), Op. 36 (Reinick), enthält eine Fülle herrlicher Schätze, die in unerschöpflichem Strom sich ergoß. Dann kommt der Liederkreis (Op. 39) nach Gedichten von Eichendorff, jedes einzelne dieser Lieder, in denen die wundersame Waldespracht geheimnisvoll webt, eine Perle, allen voran „Mondnacht“, „Waldesgespräch“ und „Zwielicht“. In Op. 40 tritt plötzlich und ganz unheimlich ein düstrer Ton auf: es ist, als ob Schumanns eigenes fürchterliches Schicksal gespenstisch auftauche bei den Worten Andersens (in Nr. 4: „Der Spielmann“):

„O Gott, bewahr uns gnädiglich,
Daß keinen der Wahnsinn übermannt,
Bin selber ein armer Musikant.“

Und in „Frauenliebe und Leben“ (Op. 42) ist's, als ob sich auch Klaras zukünftiges Schicksal spiegele. Aber fröhlich geht's weiter in rüstigem Schaffen: „Romanzen und Balladen“ (Op. 45, 49 und 53) entstehen in Fülle, und dazu kommt noch die

Digitized by Google

„Dichterliebe" (Op. 48) nach Liedern Heines sowie der „Belsazar" (Op. 57). In dieser Ballade sowie den wenigen anderen Balladen, die Schumann schrieb („Die beiden Grenadiere" und „Die Löwenbraut" für Gesang, ferner drei melodramatische Balladen, Op. 106 und 122), macht sich der Einfluß Loewes namentlich in der Art des Aufbaues geltend. Doch im übrigen sind alle jene Lieder von einer Ursprünglichkeit, die angesichts der raschen Entstehung es doppelt bewundern läßt, daß Schumann sich nicht einmal wiederholt. Diesem Schicksal ist er leider in seiner späteren Lyrik, die in die Jahre 1846 bis 1852 fällt, nicht immer entgangen, und trotzdem sich unter diesen Spätlingen manche köstliche Gabe findet, stehen sie doch an Frische und Erfindung meist beträchtlich hinter den Werken des „Liederjahres" zurück. Schumanns Stellung als Liederkomponist beruht ausschließlich auf dem, was er in dem einen Jahr geschaffen; diese Gaben treten würdig an Schuberts Seite, dessen deklamatorischen Stil insbesondere er mit Glück weiter ausbaute. Schumanns Lieder, die einen echt jugendlichen Gefühlsüberschwang zum Ausdruck bringen, sprechen das Wesen ihres Schöpfers aufs herrlichste aus: tiefes, warmes Gefühl, märchenhafte Phantastik, geistreiche Fülle und poetische Sinnigkeit finden sich hier vereint. Es ist ein Dichten in Tönen, kein „Komponieren". Während man bei Schubert und Loewe, bei Weber und Mendelssohn noch von Klavierbegleitungen sprechen kann, tritt hier das Klavier als gleichberechtigte Macht neben den Gesang. Unablässig ergänzt und interpretiert das Klavier den Sänger: ihm fällt nach Schumanns eigenen Worten die Aufgabe zu, „die feineren Züge des Gedichts" hervorzuheben, denn „Wahrheit des musikalischen Ausdruckes", der den Sinn des Gedichts voll zu erfassen und in sein inneres Leben einzudringen vermag, wird nur durch diese „kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes" erreicht. Manchmal wird sogar dem Klavier die Hauptrolle zuerteilt, und die Singstimme zieht nur andeutend deklamatorisch darüber hin. Aber auch wenn die Singstimme vorherrscht, so hat doch immer das Instrument, besonders im Vorspiel und noch mehr im Nachspiel Bedeutsames zu künden. Selbst neue Gedanken vertraut er dem Nachspiel an, das bald die Stimmung des Gedichts verklingen läßt, bald neue Ausblicke eröffnet. Am schönsten aber ist es, wenn, wie im „Nußbaum", eine Teilung der Melodie zwischen Gesang und Instrument eintritt. Trotz der Bevorzugung des Instruments

Digitized by Google

kommt jedoch bei Schumann — und darin unterscheidet er sich von so vielen Vertretern der „Moderne" — die Singstimme, der stets eine ausdrucksvolle, wenn freilich manchmal auch mehr instrumentale melodische Tonfolge zuerteilt wird, nicht zu kurz, und der feine poetische Sinn Schumanns weiß auch hier stets das Rechte zu treffen: im Gegensatz zu den unleidlichen Textwiederholungen, die selbst Loewe und Mendelssohn aus rein musikalischen Gründen pflegen, vermeidet er jede Wiederholung, wenn sie nicht besonderen dichterischen Zwecken dient.

Dieser poetische Sinn verleugnet sich auch in Schumanns Kompositionen für zwei und mehr Singstimmen nicht: nur solche Gedichte werden von ihm mehrstimmig vertont, bei denen die Mehrstimmigkeit innere Berechtigung hat, weil hier mehrere Personen gleichzeitig ihr Gefühlsleben aussprechen. Das schönste Werk Schumanns dieser Art ist das aus spanischer Lyrik zusammengesetzte „Spanische Liederspiel" (Op. 74), dem die Vorstellung zugrunde liegt, daß zwei Liebespaare ihre Gefühle aussprechen: so wechseln ein-, zwei- und vierstimmige Sologesänge in lieblichem Bunde ab, und ein frisches Bild spanischen Lebens, so wie es sich der deutsche Romantiker vorstellt, entrollt sich. Ähnlich sind die nachgelassenen „Spanischen Liebeslieder" (Op. 138) mit vierhändiger Klavierbegleitung, die im gleichen Jahre, 1849, komponiert sind, ebenso wie das deutsche Gegenstück zu diesen Zyklen, das „Minnespiel" (Op. 101) nach Rückertschen Gedichten.

Gegenüber diesen Schumannschen Werken haben Mendelssohns Duette (Op. 65 und 77) einen schweren Stand: sie sind zwar melodisch gefällige, hübsche Stücke, doch gebricht ihnen die poetische Notwendigkeit zur zweistimmigen Aussprache in den meisten Fällen, ja, Mendelssohn scheut sich nicht, selbst rein subjektive, gewissermaßen monologische Dichtungen zweistimmig zu setzen, und zwar meist in Sexten und Terzen, die auf die Dauer ermüdend wirken.

Von den mehrstimmigen Kompositionen der übrigen Meister der Romantik sind höchstens noch die von Weber bemerkenswert mit ihren hübschen Kanons, unter denen der bereits 1802 entstandene „Mädchen, ach meide Männerschmeichelein" (Op. 6, Nr. 13) in seiner anmutigen Schalkhaftigkeit reizvoll wirkt. Auch das entzückende zweistimmige „Quodlibet": „So geht es in Schnützelpuz-Häusel" (Op. 54, Nr. 2) sei hier hervor-

Digitized by Google

gehoben, zumal es in seinem graziösen Humor eine nahe Verwandtschaft mit Loewes „Kleinem Haushalt" zeigt. Im Gegensatz zu diesen leichten Gaben der Weberschen Muse erscheinen seine Männerchöre nicht nur von gewichtiger künstlerischer, sondern auch von nationaler Bedeutung.

Das Erwachen des deutschen Volkssinnes nach den Freiheitskriegen hatte einen gewaltigen Aufschwung des Vereinslebens zur Folge, und insbesondere die „Liedertafeln", deren erste bereits 1808 in Berlin unter Zelter gegründet worden war, nahmen nun als Vereinigungen von patriotischen Männern und Jünglingen, die sich der Pflege edlen Gesanges und froher Geselligkeit beim Genuß der Natur hingaben, einen ungeahnten Aufschwung, der eine reiche Literatur für Männergesang hervorrief und besonders durch Heranziehung stimmbegabter Dilettanten wichtig wurde. Nach Mozart hatte allerdings bereits Schubert die Männerchorliteratur gepflegt und eine große Reihe von Männerchören ohne sowie mit Begleitung von Klavier, Streich- oder Blasinstrumenten geschrieben, meist nur zu geselligem Gebrauche in Freundeskreisen. Aber Schuberts Männerchöre, obwohl meisterhaft im Satz wie in der Erfindung, drangen erst nach Jahrzehnten über den engen Kreis, für den sie geschrieben waren, hinaus. Den Höhepunkt der Schubertschen Werke für Männerchor bildet der „Gesang der Geister über den Wassern" (Op. 167), der nach mannigfachen Versuchen und Anläufen erst im Jahre 1821 in der endgültigen Gestalt (mit Begleitung von Streichorchester) vollendet wurde. Die wundersame Mystik des Goetheschen Gedichtes konnte keinen genialeren Ausdruck finden, als ihn Schubert geschaffen, und die späterhin so elend verflachte Männerchorliteratur wird immer wieder auf jenes Werk zurückblicken müssen, um sich der stolzen Höhe, die auch ihr erreichbar ist, bewußt zu werden. Daß ein solches Werk bei seiner ersten Aufführung nur Befremden erregen konnte, ist bei seiner unerhörten Neuheit nicht zu verwundern. So blieb denn Schuberts Männerchor und mit ihm viel Herrliches, was der Meister auf diesem Gebiete noch geschaffen, im Verborgenen, und erst Weber war es vergönnt, getragen von der Woge patriotischer Begeisterung, mit seinen Männerchören das Herz der Nation zu erobern.

Ein hinreißender Zug zeichnet die Weberschen Männerchöre aus, als deren erster das frische, romantische „Turnier-

Digitized by Google

bankett" (Op. 68, Nr. 1), für Zelters Liedertafel 1812 geschrieben, zu nennen ist. Es stellt große Anforderungen: zwei vierstimmige Männerchöre mit Baßsolo und zwei Tenorsoli. War dieses Stück nur für die erlesene Schar der damals fast ausschließlich aus Berufsmusikern bestehenden Berliner Vereinigung aufführbar, so rechnete Weber mit seinen patriotischen Männerchören, vor allem mit den auf Körners „Leier und Schwert" komponierten (Op. 42) auf das gesamte Volk. „Lützows wilde Jagd" und das „Schwertlied" wurden bald zum Wahrzeichen deutschen Volkstumes in Webers Tönen Was Weber noch später in dieser Art geschrieben (wie Op. 68), knüpft aufs glücklichste an diesen von ihm so wunderbar getroffenen Volkston an, wenn es auch (wie das von zauberhafter Romantik erfüllte „Schlummerlied", Op. 68, Nr. 4) nicht gerade patriotische Töne anschlägt.

Neben Weber hat, wenn wir von Spohrs fast verschollener Chorliteratur hier völlig absehen wollen, vor allem Marschner das volkstümliche Männerchorlied gepflegt: nicht von Kampf und Sieg, sondern von heiterem Lebensgenuß singen seine feucht-fröhlichen Chöre, die, fast alle für die übermütige Künstlergesellschaft des „Tunnel an der Pleiße" geschaffen, in ihrer leichten, aber nicht ungewählten Satzart so recht für durchgeistigte Fröhlichkeit geeignet sind (hervorzuheben Op. 46, 51, 93, 108, 139, 172, 194). Auch Mendelssohns Männerchöre (Op. 50, 75, 76, 120), von denen „Der Jäger Abschied" eine Popularität ohnegleichen erreicht hat, schlagen mit Glück volkstümliche Töne an, wenngleich sie Marschner und Weber gegenüber schon etwas weichlich erscheinen. Weniger glücklich sind Schumanns Kompositionen dieser Art, unter denen die „Ritornelle in kanonischen Weisen" (Op. 65) hauptsächlich deshalb bemerkenswert sind, weil in ihnen wohl der Keim der eigenartigen Corneliusschen Männerchorbehandlung zu suchen ist. Von Loewes Männerchören verdienen Op. 57 („Horazische Oden") und Op. 84 Beachtung.

Für Frauenchor hat vor allem Schubert einige reizende Werke geschrieben (darunter das entzückende „Ständchen" Op. 135), während die Schumannschen Romanzen für Frauenstimmen (Op. 69 und 91) bedeutungslos sind.

Auch für gemischten Chor, meist mit Orchester- oder Klavierbegleitung hat Schubert einiges geschaffen, das indes

Digitized by Google

meist der Gelegenheitskomposition angehört und mit Ausnahme des unbegleiteten Chors der Engel aus „Faust“ und des „Gebet“ (Op. 139a) mit Klavierbegleitung der Erwähnung kaum wert ist. Wichtiger sind die gemischten Chöre Mendelssohns (Op. 41, 48, 59, 88, 100), die zu den glücklichsten Werken des Meisters gehören. Ein frischer Volkston durchzieht die meisterhaft gesetzten Lieder, die so recht geeignet sind, im Freien gesungen zu werden, sagt ja Mendelssohn selbst: „Die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen in den Wald, oder auf dem Kahne fahren, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“ Er hat auch die a cappella-Vierstimmigkeit für die einzige Art erklärt, „wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Klavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und dem Notenschrank schmeckt“. So scheut er sich denn nicht, Dichtungen subjektiven Charakters auch hier in Musik zu setzen, — mit viel mehr Recht als in seinen Duetten, da der Chorgesang weitaus unpersönlicher wirkt und als „Gesellschaftslied“ auch solche Dichtungen zuläßt, die sonst der Mehrstimmigkeit widerstreben. Allerdings wirkt die Komposition eines Gedichtes, wie „Entflieh mit mir und sei mein Weib“ für vierstimmigen gemischten Chor recht sonderbar. Viele der Mendelssohnschen Chorlieder sind zu rechten Volksliedern geworden, die schönste Anerkennung, die sie finden konnten. Unter den Schumannschen Liedern dieser Art sind die nach Gedichten von Burns (Op. 55) am hübschesten, während die Hefte seiner „Romanzen und Balladen“ nicht immer glücklich zu dramatischer Charakteristik hinstreben.

Dagegen nimmt Schumann unter den Romantikern auf dem Gebiete der größeren weltlichen Chorwerke einen hervorragenden Platz ein, da Weber hier nur unbedeutendere Gelegenheitswerke (am bedeutendsten noch die Kantate „Kampf und Sieg“ zur Feier des Sieges von Waterloo) und Mendelssohn nur die eine, doch höchst eigenartige „Walpurgisnacht“ geschaffen hat, die übrigen Meister aber hier völlig außer Betracht bleiben können.

Mendelssohn hatte sein Werk ursprünglich als „Symphonie mit Chören gedacht“ und auch späterhin in der Wahl der Bezeichnung („Symphoniekantate“ wäre ganz treffend gewesen) geschwankt, bis er es endlich als „Ballade“ herausgab, eine Benennung, die das Wesen der Sache nicht ganz trifft. „Die erste Walpurgisnacht“ (Op. 60) dem Tondichter zu erläutern, hat der alte Goethe die

Digitized by Google

Mühe nicht gescheut, und seine an Mendelssohn gerichteten Worte vom 9. September 1831, die allerdings nach Vollendung des Werkes (mit Ausnahme der Ouvertüre) eintrafen, hat Mendelssohn der Partitur vorangesetzt. Der von Goethe betonte „freudige Enthusiasmus" ist es, der sich in Mendelssohns romantischen Tönen wunderbar spiegelt, und während er auf die „hochsymbolische Intention" in seiner Musik verzichtete, gelang es ihm, den realen Vorgang zu unmittelbarer Wirkung zu bringen in feinster Ausschöpfung der lyrischen und dramatischen Momente, die die Dichtung bot. Orchester und Chor, beide farbenprächtig behandelt, vereinigen sich zu einer überwältigenden Wirkung; diese erreicht in dem toll-phantastischen Männerchor „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" ihren unübertrefflichen Höhepunkt, der allein schon das Werk zu einer der hervorragendsten Chorschöpfungen der Romantik machen würde. Hier und im „Sommernachtstraum", in Verbindung mit Goethe und Shakespeare tritt der romantische Zug Mendelssohns, der so oft gegen eine kühle Klassizistik bei ihm zurücktreten muß, in wahrhaften Offenbarungen zutage.

Nicht an Mendelssohns nordische Elfenromantik, sondern an das phantastische Zauberreich des Orients schloß sich Robert Schumann in seinem ersten und bedeutendsten Chorwerk „Das Paradies und die Peri" an, und Marschner war es, dem er wohl die erste Anregung verdankte. Marschners „Klänge aus dem Osten", bestehend aus Ouvertüre, Liedern und Chören, die sich ohne Unterbrechung aneinanderreihen, waren im Oktober 1840 in Leipzig aufgeführt und von Schumann besprochen worden, der sofort das Neuartige der Form hervorhob und betonte: „Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermutigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Konzertsaal mit einer neuen Gattung zu bereichern." Marschners Werk (Op. 109) war kein langes Leben beschieden — es ist völlig verblaßt, während das von ihm angeregte und nach dem Th. Mooreschen Gedichte von Schumann frei gestaltete Periwerk noch heute zu den anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen der Romantik gehört, innerhalb deren es sich ähnlich zu Webers „Oberon" verhält wie etwa Mendelssohns „Walpurgisnacht" zum „Freischütz". Was es indes von der „Walpurgisnacht" unterscheidet, das ist, abgesehen vom Stofflichen, vor allem doch das Zurückdrängen des chorischen Elements, über das Schumann niemals wirklich zu herrschen verstand. Man könnte

Digitized by Google

„Das Paradies und die Peri" als „weltliches Oratorium" — schon Händel und nach ihm Haydn hatten diese Gattung gepflegt — bezeichnen, obwohl Schumann selbst jede Klassifizierung auf der Partitur vermied. Merkwürdig ist, daß auch Wagner nach einer brieflichen Äußerung an Schumann daran gedacht hatte, den Stoff zu verwenden, aber keine entsprechende Form finden konnte. Die Form ist auch Schumann nicht völlig geglückt, und besonders der dritte Teil des durchweg sehr lyrisch, bisweilen episch und nur an ganz wenigen Stellen dramatisch angelegten Werkes ermüdet so sehr, daß die Wirkung der wunderbaren ersten beiden Teile dadurch sehr abgeschwächt wird. Trotz dieses formellen Mangels gehört das Werk zum Herrlichsten, was Schumann geschaffen. In die schimmernde Märchenwelt des Orients führt es uns, um das Schicksal einer „Peri" (nach orientalischer Sage anmutige Wesen der Luft), die wegen eines Fehltritts aus dem Paradies verwiesen wurde, uns miterleben zu lassen. Die Farbenpracht des Orients, dessen Wunder sich während der Wanderung der Peri durch Luft und Land erschließen, hat dem Tondichter Klänge von höchster Schönheit entlockt, und wenn auch die Singstimme nicht immer ganz angemessen behandelt wird, so ist doch allein das Orchesterkolorit von einem Reichtum, wie ihn Schumann nur hier erreicht hat.

Ein schwächerer Nachklang dieser Meisterschöpfung ist das formell mit der Peri verwandte Werk „Der Rose Pilgerfahrt" (Op. 112). Mit Auszeichnung zu nennen sind von Schumann nur noch zwei kleinere Chorwerke mit Orchester: „Requiem für Mignon" (Op. 98b) ist ein eigenartiges Tonstück von anmutigem Charakter, das die köstlichen Goetheschen Worte liebenswürdig vertont, das „Nachtlied" von Hebbel (Op. 108), dem Schumann selbst „mit besonderer Liebe angehangen", trifft den phantastischen Charakter des Gedichtes in Chor und Orchester poesievoll. —

Als „edelste und höchste" Kunst hatte bereits Wackenroder die geistliche Musik gerühmt, und selbst Schumann, der Spätling der Romantik, erklärte: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber" — setzte er hinzu — „in der Jugend wurzeln wir ja alle noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht mehr zu ferne sein." Die

Digitized by Google

romantische Sehnsucht, die alle Höhen und Tiefen durchmaß, nach den Nebeln des Nordens und den Gluten des Südens schweifte, Orient und Okzident umfaßte, mußte sich schließlich immer wieder jenem Letzten, Höchsten, das sich geheimnisvoll hinter der Welt der Erscheinung verbirgt, zuwenden, um seine Rätsel gerade in jener Kunst, deren Reich nicht von dieser Welt ist, auszusprechen und ihm die Huldigung des Lebendigen darzubringen. Geht doch, wie Hoffmann kündet, „keine Musik so rein aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger ätherischer Mittel als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob! Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach ist die Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu finden".

Diese Kirche war zunächst die katholische, und in ihr hatten die großen Meister geistlicher Kunst Jahrhunderte hindurch einzig ihre Heimstätte gefunden. Jener mystische Zug, der dem katholischen Gottesdienst eigen ist, prägte sich ihren Schöpfungen ein, die in weihevollen ätherischen Harmonien wie aus einer anderen Welt zu uns herüberklingen. Bei Palestrinas Musik sinkt der evangelische Kapellmeister Berglinger Wackenroders in Rom auf die Knie, Palestrina und die alten Meister des 16. Jahrhunderts läßt der Protestant Tieck in seinem „Phantasus" preisen, und Hoffmann, auch er dem Luthertum entstammend, wird zum begeisterten Lobredner katholischer Kirchenmusik, die in ihm ein „höheres Sein" erweckte. So gewann er selbst als schaffender Künstler die Kraft, das was ihm im Innern erklungen auszusprechen, und sie war ihm „wie ein herrlicher Lohn der wahrhaften Erkenntnis und des wahrhaften Glaubens, den Geweiheten verliehen".

Hoffmanns leider noch immer nicht genug gewürdigte kirchliche Kompositionen, alle dem katholischen Kultus gewidmet, dem er in Polen und Bamberg nahegetreten war, obwohl er formell seinem Glauben treu blieb, sind zugleich ein aus dem Geist der echten Meister geborener Protest gegen die Verderbnis der Kirchenmusik, die sich seit dem 18. Jahrhundert immer mehr dem opernmäßigen Klingklang ergeben hatte. Aber schon glaubt er die Morgenröte einer neuen Zeit zu erkennen, der er zustrebt: „diese uns jetzt aufgegangene

Digitized by Google

Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt tun und ihrer tiefsten, geheimnisvollen Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust willig öffnen." So läßt er denn auch sein **alter ego**, den Kapellmeister Kreisler, in klösterlicher Einsamkeit den Mönchen Kirchenmusik schreiben, wie er selbst der Kirchenmusik seine Kraft mit Vorliebe zuwandte. Eine im Jahre 1805 vollendete Messe in D-Moll, noch etwas ungleich in der Arbeit, hat ein ergreifendes „Agnus", das Hans Pfitzner ebenso wie einige **a cappella**-Chöre Hoffmanns aus der Bamberger Zeit herausgegeben hat. Die bedeutendste Arbeit Hoffmanns auf diesem Gebiet ist jedoch ein noch völlig ungedrucktes „Miserere", das zwar Beethovensche Einflüsse aufweist, aber durchaus originell gehalten ist. Besonders feinsinnig ist die Art, wie Hoffmann zu Anfang des fünfstimmigen Schlußchors in den ersten Satz zurückleitet und die dort verwendeten Motive in freier Weise aufnimmt. Hoffmann hatte nämlich seine Vorliebe für die großen italienischen Vokalmeister nicht blind gemacht für die Möglichkeiten einer durch instrumentale Mittel gesteigerten kirchlichen Kunst, und in seiner Besprechung von Beethovens C-Dur-Messe, neben dem großen Aufsatz über „alte und neue Kirchenmusik" Hoffmanns bedeutendste Kundgebung dieser Art, hat er die Möglichkeit einer neuen romantischen Kirchenmusik eingehend erörtert. Auch hier sind es — trotz seiner besonderen Vorliebe für Bach, dessen große kirchlichen Werke er freilich nicht kannte — vornehmlich die katholischen Meister, von denen er ausgeht. Was Hoffmann, den die C-Dur-Messe Beethovens etwas enttäuschte, von Beethoven mit Recht in dieser Messe erwartet hatte, war, daß „die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen und er dies Gefühl in Tönen aussprechen" werde. Diese Erwartung Hoffmanns hat Beethoven in seiner gewaltigen „**Missa solennis**", deren Vollendung Hoffmann nicht mehr erlebte, aufs herrlichste erfüllt: Beethovens große Messe ist es, die den unüberschreitbaren Höhepunkt geistlicher Musik der Neuzeit darstellt und zugleich dem romantischen Gottesgefühl ewigen Ausdruck verleiht in solcher Größe, daß kein Meister der Romantik ihn zu überbieten vermochte. „Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Kultus begleitet oder vielmehr selbst Kultus ist, erscheint als überirdische — als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem

Digitized by Google

überschwenglichen herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beigesellen, sind nur zufällig und enthalten meistens nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der Missa" — ist es nicht, als habe Hoffmann bei diesen Worten Beethovens „Missa solennis" vorausgeahnt?

Im selben Verhältnis wie Beethovens zu Schuberts Symphonien stehen die Messen des Gewaltigen zu denen des jüngeren Meisters. Nicht das titanische Ringen der „Missa solennis", sondern die schlichte Gläubigkeit des kindlich heiteren Gemüts, wie es schon Hoffmann in der C-Dur-Messe Beethovens ausgesprochen fand, ist der Grundzug der Schubertschen Messen, deren wir nicht weniger als sechs besitzen. Die vier ersten in den Jahren 1814—16 entstandenen Messen, deren letzte in G-Dur (mit Streichorchester) am reifsten erscheint, neigen stark zum Liedmäßigen, das sich auch in den späteren Messen in As-Dur (1822) und Es-Dur (1828) nicht ganz verleugnet. Diese beiden Messen gehören nicht nur zu den schönsten und liebenswertesten Schöpfungen Schuberts, sondern bezeichnen auch neben Beethovens Messen den Höhepunkt der romantischen Kirchenmusik überhaupt. Ein wunderbar schwärmerischer Zug durchzieht die As-Dur-Messe, deren melodische Schönheit unerschöpflich scheint, während die Es-Dur-Messe mit ihren seltsam-kühnen Modulationen ein tiefleidenschaftliches Element besitzt, das auch in der erhöhten Anteilnahme des Orchesters (seltsamerweise durchweg ohne Benutzung der Flöten) zum Ausdruck kommt.

Was Schubert, von dem wir auch eine deutsche Messe („Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe") besitzen, noch an kleineren Kirchenwerken geschaffen hat, ist weniger bedeutsam mit Ausnahme seines liebenswürdigen 23. Psalms für vier Männer- oder vier Frauenstimmen, sowie des Offertoriums „Salve Regina" (Nr. 2) für Solosopran und Streichorchester. Weber, der einzige katholische Meister der Romantik außer Schubert, hat, obwohl tief erfüllt von seinem Glauben, nur zwei Messen, beide auf königlichen Befehl, unter sehr erschwerenden persönlichen Umständen geschrieben, so daß man danach kaum beurteilen kann, wessen sein Genius auch auf diesem Gebiete bei freier Entfaltung fähig gewesen wäre. Gleichwohl gehören beide Werke und namentlich die erste Messe (in Es, die zweite steht in G) zum besten, was der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert

Digitized by Google

geboten wurde, und Weber selbst betont von der Es-Dur-Messe, daß er sie „mit Liebe begann, erfüllt von der Größe des Gegenstandes und im Bestreben, in dieser Gattung nichts Gewöhnliches zu liefern". Unter den sonstigen geistlichen Kompositionen Webers ist einzig noch die 1812 entstandene Hymne (Op. 36) erwähnenswert, deren würdiger Ernst schließlich in eine jubelnde Fuge mündet.

Die übrigen Meister der Romantik sind Vertreter protestantischen Geistes und als solche vielleicht mit alleiniger Ausnahme von Loewe und Schumann, denen eine leise Neigung zum mystisch-katholischen innewohnte, viel weniger spezifisch romantischer Art in ihren geistlichen Kompositionen. Ein gewisser rationalistischer, also antiromantischer Zug macht sich da vielfach bemerkbar, namentlich, soweit nicht die tiefsinnige Romantik Bachs, sondern mehr der puritanische Geist Händels zum Vorbild erwählt wurde, und selbst bei Mendelssohn, der doch wie kaum einer seiner Zeitgenossen mit Bach vertraut war, hat die Bachsche Mystik sich eine merkwürdige Verflachung gefallen lassen müssen. Daß von Spohr, der erklärte, Händel sei ihm noch unleidlicher als Bach, keine Großtaten auf dem Gebiet der geistlichen Musik zu erwarten waren, versteht sich. Immerhin sind seine drei großen Oratorien („Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden" und „Der Fall Babylons") eine Zeitlang recht beliebt gewesen, obwohl es eigentlich zu einer rechten Chorwirkung in ihnen gar nicht kommt.

Mendelssohn war auf dem Gebiete der geistlichen Musik außerordentlich rege, ja, man hat vielfach behauptet, seine eigentliche Stärke liege hier. Wie dem auch sein mag — für den Ausdruck spezifisch romantischen Geistes sind seine geistlichen Werke fast belanglos: sie haben ausgesprochen klassizistisch-retrospektiven Charakter; Bach und namentlich Händel einerseits, die italienischen Vokalmeister des 16. Jahrhunderts anderseits liefern ihm die Vorbilder zu einem Stil, der bei aller Wärme des Empfindens und Trefflichkeit des Satzes doch nur als ein eklektischer bezeichnet werden kann. Seine beiden berühmten Oratorien „Paulus" und „Elias", seine fünf Psalmen und verschiedene kleinere Werke für Soli, Chor und Orchester (am ehesten noch hat der Psalm 42, Op. 42, romantischen Charakter), ferner die Fülle seiner kleineren Werke für Soli, Chor und Orgel sowie ohne Begleitung zeigen dies deutlich. Dagegen wohnt den wenigen geistlichen

Digitized by Google

Werken Schumanns, angeregt durch den Katholizismus Düsseldorfs, durchaus romantischer Geist inne: die Messe Op. 147 ist ein eigenartiges, vielfach durch Größe und Kraft überraschendes Werk, das freilich in der Chorbehandlung hinter Mendelssohns meisterhaftem Satz zurückbleibt, dafür aber in der instrumentalen Ausgestaltung vielfach glücklich illustriert. Ein gewisses Streben nach Einfachheit berührt sympathisch. Dagegen zeigt das „Requiem" Op. 148 bereits den Zusammenbruch der Schumannschen Gestaltungskraft in erschreckendem Maße. Die Motette „Verzweifle nicht" Op. 93 für doppelten Männerchor und das „Adventlied" Op. 71 für Sopran, Chor und Orchester, zwei kleinere Kompositionen auf Rückertsche Texte, gehören noch Schumanns besserer Zeit an und weisen manche Schönheit und Kühnheit auf.

Eine seltsame Stellung im Oratorium nimmt Loewe ein, dessen merkwürdige Experimente auf diesem Gebiete zu seinen Lebzeiten zwar viel erörtert wurden, nach seinem Tode aber fast völliger Vergessenheit anheimfielen. Loewe ist, wie Kretzschmar mit Recht betont, in mannigfacher und interessanter Weise bedacht gewesen, den inneren Ausbau der Gattung zu bereichern, ihren Wirkungskreis zu erweitern. „Er griff auf die alte Form des Prologs an der Spitze der Einleitung zurück; er übertrug das Oratorium auf den Männerchor und den unbegleiteten Gesang. Seine Pläne gingen über solche musikalische Neuerungen noch weiter hinaus aufs Große: auf die ganze Stellung des Oratoriums in Kunst und Leben. Ihm schwebte ein Kunstwerk vor, das zugleich kirchlich und volkstümlich sein sollte." Das war alles sehr schön gedacht, und Loewe verteidigte seine Ideen stets zäh mit dem Ausspruch: „Mein Oratorium ist das richtige." Daß aber die ganze Gattung des Oratoriums, die Wagner als „geschlechtslosen Opernembryo" zu bezeichnen nicht unrecht hatte, mit dem Augenblick sich überlebt hatte, als die biblischen Stoffe erschöpft waren und andere wirklich volkstümliche Stoffe der dramatischen Behandlung zustrebten, das kam Loewe nicht zu Bewußtsein, obwohl gerade seine Oratorien, unter denen „Die Zerstörung Jerusalems", „Die Festzeiten", „Johann Huß" und „Hiob" hervorragen, sehnsüchtig nach der Oper ausschauen, ohne jenes gelobte Land erreichen zu können: es blieb ihm versagt.

Digitized by Google

V. Die dramatische Musik der Romantik.

„Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Worte, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß, denn nur diese kann uns hinreißen .... Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja, wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen."

E. T. A. Hoffmann.

Das Drama war das Schmerzenskind der Romantik: was die Schlegel und Tieck, ein Wackenroder und Novalis, Arnim und Brentano, Eichendorff und Heine an Wertvollem, Bleibendem schufen, das blieb im Rahmen des Lyrischen und Epischen: im Lied, in der Novelle brachten sie den Geist der Romantik zu ewigem Ausdruck, aber sobald sich einer jener Männer am Drama versuchte, mußte er innewerden, daß hier nicht die starken Wurzeln seiner Kraft lagen. Nur ein Romantiker besaß — abgesehen von Heinrich v. Kleist — wahrhaft dramatischen Sinn, eben derselbe, der zugleich einzig das Streben der romantischen Poesie nach der Schwesterkunst zu verwirklichen vermochte: E. T. A. Hoffmann. Er war Dichter und Musiker zugleich, und er, der aufs feinste die Lebensbedingungen der romantischen Oper erwogen hatte, hätte der Mann der Zukunft werden können, den Jean Paul in dem denkwürdigen Jahre 1813 ersehnte: der Mann, der eine rechte Oper zugleich dichtet und setzt. Aber auch Hoffmann blieb auf halbem Wege stehen und mit ihm die gesamte musikalische Romantik, die zwar eine romantische Oper, nicht aber ein musikalisches Drama auf romantischem Boden zu erschaffen

Digitized by Google

vermochte. Jener lyrische Zug, der der romantischen Poesie anhaftete, verhinderte auch die Schaffung eines rechten Dramas auf musikalischem Gebiete. Schon der Titel des berühmten Hoffmannschen Dialogs „Der Dichter und der Komponist" verrät, warum es zu keinem ersprießlichen Ende kam: nicht der Dialog eines Dichters und eines Komponisten, sondern nur der Monolog des Dichterkomponisten konnte die Entscheidung bringen.

So kann denn jener Musiker, den Hoffmann sprechen läßt, des Dichters nicht entraten, aber er fordert einen echten und rechten Dichter, keinen Textbuchfabrikanten, einen Dichter, der mit dem Musiker als innigst verwandtes Glied einer Geisteskirche verbunden ist: „denn das Geheimnis des Wortes und des Tones ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen." Eine wahrhafte Oper, läßt Hoffmann seinen Musiker endlich verkünden, scheint nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt. Er fordert also die Verbindung, nicht die Personalunion zwischen einem echten Dichter und einem echten Musiker. Diese ideale Forderung im Leben erfüllt zu sehen, strebten die besten Meister der romantischen Oper, ganz erfüllt wurde sie nie. Gute Stoffe in leidlicher dichterischer Gestaltung, das war das Höchste, was sie erreichten. Hoffmann selbst, der wohl mit dem Musiker in jenem Dialog identisch ist, schrieb sein musikalisch-dramatisches Hauptwerk nach einer fremden Dichtung, obwohl er in früheren Opern (z. B. der komischen Oper „Liebe und Eifersucht", die in der Art von „Figaros Hochzeit" gehalten ist) sich sein Textbuch selbst verfertigt hatte, abgesehen von dem „Trank der Unsterblichkeit", den er aus äußeren Gründen nach dem Text des Grafen Soden komponieren mußte. Als Hoffmann im Sommer 1812 mit Fouqués Märchen „Undine", das im Jahre zuvor erschienen war, bekannt wurde, faßte er sogleich den Entschluß, den romantischen Stoff zu einer Oper zu verwenden. Und in der Tat, keine bessere Wahl konnte er treffen. Undine, die Wasserjungfrau, die, seelenlos, sich nach Beseelung sehnt, die ihr nur in der Liebe zu einem Erdgeborenen zuteil werden kann, ist eine der rührendsten Schöpfungen der deutschen Romantik, die hier auf alte Sagenelemente zurückgriff und sie in freier Gestaltung zu einem wundersamen Märchen gestaltete. Hoffmann wandte sich begeistert am 15. Juli 1812 an seinen Freund Hitzig und fragte an, ob sich unter dessen „gemütvollen poetischen Freunden" nicht einer finden würde, „der zu überreden

Digitized by Google

wäre, die Bearbeitung der Undine für mich zu übernehmen? Meine Ideen würde ich schriftlich in extenso mitteilen, ohne den Dichter im mindesten zu genieren; aber ich müßte nicht gar zu lange auf den Text warten dürfen. In Gedanken komponiere ich jetzt nichts wie die Undine — der kräftige, wunderbare warnende Oheim Kühleborn ist keine üble Baßpartie, so wie der alte Fischer sich bei der Exposition in einer ganz gemütlichen Romanze vernehmen läßt". Wir sehen, es ging Hoffmann wirklich so wie seinem Musiker im Dialog, — er konnte nicht abwarten, zur musikalischen Gestaltung zu gelangen, die sich ihm sofort vordrängte, und er zog es vor, die Ausarbeitung der Dichtung, deren Gang er nur im allgemeinen festlegen wollte, einem Fremden zu überlassen. Zu seiner innigsten Freude erklärte sich auf Veranlassung Hitzigs Fouqué selbst zur Ausarbeitung bereit und Hoffmann dankte ihm am 15. August überschwenglich dafür. Die endgültige Vollendung der Oper fand jedoch erst Anfang Dezember 1813 statt, und Hoffmann tat sich „auf diese Oper etwas zugute".

Wieder ein Jahr später (Ende September 1814) kam Hoffmann selbst nach Berlin, wo sich alsbald ein lebhafter Verkehr mit Fouqué entspann, und nun rückte die Möglichkeit einer Aufführung näher. Graf Brühl, ein Freund Fouqués, war Intendant geworden und nahm im Frühjahr 1815 die Oper an. Aber nochmals sollte es ein Jahr dauern, bis die erste Aufführung am 3. August 1816 zustande kam. Es war ein sehr großer Erfolg; nach Hoffmanns eigener Angabe (in einem Briefe an Adolf Wagner, den Oheim Richard Wagners) wurde das Werk innerhalb Jahresfrist 23 mal gegeben. Da aber kam das Unheil: am 29. Juli 1817 brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Kostümen sowie den von Hoffmann selbst in Gemeinschaft mit Schinkel entworfenen wundervollen Dekorationen der kurz vorher gegebenen „Undine" ab, und da Hoffmann sich weigerte, die Oper in dem ihm zu groß erscheinenden Opernhaus geben zu lassen, unterblieben weitere Vorstellungen: die Oper verschwand, von einer einzigen erfolglosen Prager Aufführung abgesehen, völlig bis auf unsere Tage, und ist erst im Jahre 1906 gedruckt worden!

Das alte Schauspielhaus war im Sommer 1817 abgebrannt, vier Jahre später wurde das neue Schauspielhaus eröffnet: die Uraufführung des „Freischütz" weihte es. Dieser Vorgang ist geradezu symbolisch: die erste romantische Oper, geschaffen von einem ahnenden, doch nicht erfüllenden Seher, verbrannte;

Digitized by Google

dem Phönix gleich aber erhob sich aus der Asche der gewaltige Gedanke der romantischen Oper, siegreich Deutschland erobernd auf den Schwingen volkstümlicher Melodie. Weber hat von Hoffmanns „Undine“ tiefe und nachhaltige Anregungen empfangen, wie er denn niemals leugnete, nicht nur seinem Genie, sondern auch dem tiefen Studium alles dessen, was sich ihm bot, seine Eigenart zu verdanken. Bezeichnend hierfür ist ein Gespräch, das Weber mit dem Komponisten J. C. Lobe führte und von diesem in seinem Buche „Konsonanzen und Dissonanzen“ (1869) mitgeteilt wurde. „Wenn wir an Schöpfungen unserer Vorgänger irgendeine scharf ausgeprägte Eigenart erkennen, die notwendig da sein muß, wenn die Arbeit ein Kunstwerk sein soll, so müssen wir dieselbe studieren, sie nachzubilden und unserm Werk in gleichem Maße mitzuteilen versuchen“ sagt dort unter anderem Weber. In diesem Sinne ist auch die Anregung aufzufassen, die Weber von Hoffmanns „Undine“ erhielt. Weber hörte das Werk in Berlin im November des Jahres 1816 mehrere Male, während er erst am 2. Juli 1817 nach seiner Tagebuchnotiz die „erste Note“ zum „Freischütz“ aufschrieb.

„Abends war 'Undine', in die ich mit der gespanntesten Erwartung ging“, schreibt Weber an seine Braut, „die Musik ist ungemein charakteristisch, geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll geschrieben, so daß ich große Freude und Genuß dran hatte. Gegeben wurde sie sehr gut und die Schönheit der Dekoration ist wirklich außerordentlich. Ich war so erfüllt davon, daß ich gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, ihm meinen Dank und Teilnahme zu bezeigen.“ Wie begeistert Weber in der Tat war, beweist ein kurz darauf ausgearbeiteter, in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschienener Aufsatz Webers, der auch in seine gesammelten Schriften aufgenommen ist. Kann es wohl ein schöneres Lob geben, als wenn ein Meister vom Range Webers sich über eine Oper folgendermaßen vernehmen läßt: „Sie ist wirklich ein Guß, und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte ... Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln ... Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Ver-

Digitized by Google

trautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien."

Im eigentlichen Mittelpunkt der Handlung steht neben der lieblichen Gestalt Undinens vor allem Kühleborn, als gewaltiger, unversöhnlicher Elementargeist, in dämonischer Größe sich aufreckend. Schon die ungeheuren Intervallschritte (mit Vorliebe Duodezimensprünge) seiner Stimme lassen ihn hoch über menschliches Maß emporragen. In seiner Partie finden sich Stellen von erschütterndem Ausdruck, verstärkt durch unheimliche Instrumentalfarbenmischungen tiefer Holzbläser (zum ersten Male vor Weber!), geteilter Violoncelli und Pianissimoblechbläser. Namentlich ist der Ausdruck des Hohnes und der Ironie dem Menschenvolk gegenüber — ein echt Hoffmannscher Zug — geradezu genial gelungen. Der Augenblick, wo Kühleborn sich für einen Schneider ausgibt, der zur Hochzeit bestellt sei, sucht seinesgleichen und erinnert in der kühnen Intervallführung schon an Wagner. Überhaupt, wieviel „Zukunftsmusik" steckt in diesem großartigen Werke, in dem bereits leitmotivische Bildungen eine Rolle spielen, wenn auch freilich noch nicht in dem ausgedehnten Maße wie bei Wagner und ohne stärkere thematische Umbildung. Stellt man ihm Lortzings heute einzig bekannte, um volle 20 Jahre später entstandene Oper gegenüber, so erstaunt man, wie verblaßt die Lortzingsche Romantik mit ihrem sentimental-altväterlichen Kühleborn dagegen wirkt, und einzig die jenem Werke allerdings etwas gewaltsam aufgepfropften komischen Partien verschaffen ihm ein gewisses populäres Übergewicht, das freilich auch wohl auf der sehr geschickten Textanlage beruht.

So sehr auch Hoffmann von Fouqués Dichtung entzückt war, so besondere Vorteile sie ihm auch bot, so ist doch nicht zu leugnen, daß gerade der vielfach etwas allzu enge Anschluß an die Handlung der Novelle für die Bühnenwirkung nicht immer günstig ist, und es insbesondere etwas an Kontrasten fehlt. In dieser Hinsicht hat auch Hoffmanns musikalische Behandlung einen Nachteil: sie bevorzugt die tiefen Stimmlagen (drei Baßpartien und einem Bariton gegenüber ist der Tenor nur in der untergeordneten Rolle des Herzogs vertreten) sowie die Ensembles, wodurch ein Überwiegen des düsteren Kolorits entsteht, von dem sich allerdings die Lichtgestalt Undinens um so wirkungsvoller abhebt. Zwar folgt das Werk, das auch den

Digitized by Google

gesprochenen Dialog beibehält, äußerlich noch der alten Nummerneinteilung, doch ist dem Dramatiker Hoffmann die Fessel oft zu enge. In kühnen neuen Formen, die mit der traditionellen Oper nicht selten wenig mehr gemein haben, versucht er sich, obwohl im allgemeinen erstaunliches Maßhalten herrscht und alle Kunstmittel trotz mancher Härten der Stimmführung geradezu meisterhaft verwendet werden.

Auf Hoffmanns musikalische Sprache in dieser „Zauberoper" haben außer Beethovens Instrumentalmusik vor allem zwei Vorbilder eingewirkt, denen er beide Denkmäler in Novellenform gesetzt hat: Gluck und Mozarts „Don Juan". Ganz im Sinne Wagners hatte Hoffmann bereits im Jahre 1810 über Glucks „Iphigenie in Aulis" geschrieben: „So wie die mehrsten unserer neuesten Opern nur Konzerte sind, die auf der Bühne im Kostüm gegeben werden: so ist die Gluckische Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet." In diesem Sinne ist auch Hoffmann dem Vorbilde Glucks gefolgt, während er aus den romantischen Elementen des Mozartschen Meisterwerkes heraus zum ersten Male ein rein romantisches Kunstwerk entwickelt hat. „Mozart brach neue Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper" meint Hoffmann. In der Tat, das dämonisch-romantische Element in Mozart ist viel stärker, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: nicht nur die Grazie des Rokoko, sondern auch die Schauer des Geisterreichs künden Mozarts Töne, und nicht nur im „Don Juan", auch in Mozarts Instrumentalmusik bricht oft plötzlich und fast gespenstisch etwas hervor, das nichts anderes ist als der Geist der Romantik.

Noch ist in Kürze eines Meisters zu gedenken, der, ebenfalls von Mozart ausgehend, der romantischen Oper gleichzeitig mit Hoffmann zustrebte und auf Weber sowohl wie auf Wagner einen gewissen Einfluß ausübte: Spohr.

Spohr hat, abgesehen von einem kleinen frühen Singspiel, im ganzen neun Opern geschrieben. Erst mit seiner dritten Oper „Faust", die er gleichzeitig mit Hoffmanns „Undine" im Jahre 1813 komponierte, erlangte er Bedeutung für die romantische Oper, um so mehr als Weber selbst es war, der die Uraufführung am 1. September 1816 in Prag leitete und das Werk einführte. Weber schreibt unter anderem: „Diese romantische düstere Geisterwelt entspricht recht der inneren Tonwelt dieses Komponisten... Glücklich und

Digitized by Google

richtig berechnet, gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen." In dieser Hinsicht berührte sich also Spohr mit Hoffmann, und Weber wiederum war es, der, auch hier das Kolorit einer „romantisch düstern Geisterwelt" gewahrend, Anregung zu mancher Eigenheit fand, die der „Freischütz" in ungleich genialerer Ausgestaltung aufweist. Das Leitmotiv, in der älteren Form des Erinnerungsmotivs vornehmlich von dem deutschen Melodrammeister Benda und den Franzosen Monsigny und Grétry im 18. Jahrhundert wieder verwendet, nachdem es bereits in bescheidenerem Maße bei den Florentiner und Venezianer Frühmeistern aufgetaucht war, ist es, was Spohrs Werk in erster Linie interessant macht: namentlich jenes Hexentanzthema, das dann auch Loewe in seiner „Walpurgisnacht" zitierte, zeichnet sich durch besondere Charakteristik aus. Spukhafte Stoffe waren ja in der italienischen wie in der deutschen und französischen Oper schon immer beliebt gewesen, doch erst die Schärfe der Charakteristik, die, von Mozart ausgehend, Hoffmann und Spohr zur Entwickelung brachten, ermöglichte es dem Genie Webers, in höherem Maße romantisches Wesen zu entfalten. Auch bei Spohr finden sich bereits Anfänge zu einer koloristischen Behandlung des Orchesters (geteilte Violoncelle u. dgl. mehr), und namentlich seine, ebenfalls auf Mozart zurückgehende reiche Chromatik und Enharmonik, die allerdings im „Faust" noch nicht so ausgeprägt erscheint, ist in der Folgezeit gerade für das musikalische Drama von Bedeutung geworden: finden sich doch in seiner Oper „Der Alchymist" (Erstaufführung Kassel 1830) die beiden berühmten Wagnerschen Tristanakkorde fast wörtlich (Kl. Ausz. S. 114) in der gleichen Tonart samt ihrer sequenzartigen Weiterbildung! Spohrs „Faust" ist weiterhin noch vornehmlich deshalb bemerkenswert, weil er durch eine Programmouvertüre eingeleitet wird, zu der Spohr eine ausführliche, auch von Weber reproduzierte Erläuterung gibt. Selbst auf Meyerbeers Schauerromantik in „Robert der Teufel" hat das Werk gewirkt, erzählt doch Spohr, daß er während der Komposition des Werkes in Wien stets zu Meyerbeer eilte, der ihm die einzelnen Nummern aus der Partitur vorspielte. Zu bemerken ist noch, daß Spohrs „Faust" nicht auf Goethes Drama zurückgeht, sondern an das alte Volksschauspiel, teilweise auch an Klingers Roman anknüpft. Das in elenden Versen abgefaßte Textbuch stammt von J. C. Bernhard und ist in seinem Grundgedanken (Faust will durch die Macht des Satans Gutes üben, fällt aber seiner eigenen Leiden-

Digitized by Google

schaft zum Opfer) nicht so schlecht als in der Ausführung. Und doch, trotz seines wenig abwechselungsreichen Ariosostils, trotz der alten Nummereinteilung und des Dialoges, trotz der Geschmacklosigkeiten der Handlung: Spohrs „Faust", wird er auch nie mehr zum Bühnenleben erwachen können, bleibt eine markante Erscheinung innerhalb der deutschen romantischen Oper. Von Spohrs weiteren Opern ist neben der die Geisterwelt „Oberons" antizipierenden romantischen Oper „Zemire und Azor" (1819) nur noch „Jessonda", sein lebensvollstes Bühnenwerk (Erstaufführung 1823) hervorzuheben, während die nachfolgenden „Der Berggeist" (1825), im Stoff Marschners „Hans Heiling" nahe verwandt, „Pietro von Albano" (1827), „Der Alchymist" (1830) und „Die Kreuzfahrer" (1844) nur durch interessante Einzelzüge noch fesseln. Der bleibende Erfolg der „Jessonda", die vor allem ein verhältnismäßig gut aufgebautes, auf französisches Vorbild zurückgehendes Textbuch aufweist, beruht hauptsächlich in der anmutsvollen, sinnigen, gemütreichen Lyrik, dem Melodienreichtum und der Formvollendung, nicht aber auf dramatischer Charakteristik, in der Spohr seinen „Faust" nur ganz selten (z. B. im Anfang des dritten Aktes des „Alchymist") erreicht. Leitmotivische Bildungen finden sich hier ebenso wie namentlich in „Zemire und Azor" mehrfach. „Jessonda", bereits 1822 komponiert, ist die erste durchkomponierte deutsche Oper, und als solche ein Vorläufer der wenige Jahre später entstandenen Weberschen „Euryanthe", der gegenüber sie freilich stark verblaßt. Wagner hat dem Werke im Jahre 1874 noch gelegentlich einer von ihm in Leipzig besuchten Theatervorstellung eine ausführliche Würdigung zuteil werden lassen, in der neben den lyrischen Schönheiten die „aus mangelndem Selbstvertrauen" hervorgehende „Elégance" des Werkes gekennzeichnet wird, wobei Wagner Spohrs Lieblingsrhythmus, die „Polacca", mit feinem Humor abfertigt. Wagner, der Spohr so manches verdankt hatte, war inzwischen hinausgewachsen über all das, was ihm der einst so verehrte Meister noch bieten konnte.

Anders stand es mit Weber. Seine Musik und seine Persönlichkeit war es, die in dem Knaben Wagner einst heiße Sehnsucht nach den Höhen edler Kunst erweckt hatten; Webers Werk war es, das den Verzweifelnden in der Hungersnot und den Seelenqualen seines ersten Pariser Aufenthaltes aufrichtete und ihm den Glauben an die deutsche Kunst, den Glauben an seine eigene Mission wiedergab: „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben,

Digitized by Google

wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz" entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den Freischütz liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige Träumerei! du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!"

Der „Freischütz" war eine nationale Tat ersten Ranges. Was Gluck, Mozart und Beethoven, was Hoffmann und Spohr mit ihren Bühnenwerken nicht vermocht hatten, es war Weber geglückt: das ganze deutsche Volk war es, das jubelnd sich selbst und seine innerste Eigenart in Webers Werk wiederfand. Weber, der Sänger des deutschen Freiheitsliedes, hatte hier die sinnige Weise vom deutschen Wald gefunden und alles Herzliche und Innige trauter Genügsamkeit, wie sie die Jahre nach jenen vielbewegten Zeiten brachten, hineingewoben. Wie schön sagt Wagner: „Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahebrachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zugrunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemütsleben der deutschen Nation auf das charakteristischste besingt. Einzig aus dem Volke, welches die Sage des 'Freischützen' erfand, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnisvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des 'Jungfernkranzes' von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der Tat, indem er die heimische Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg ... Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem gemeinsamen Mittelpunkt zusammen; von einem Ende zum anderen wurde der Freischütz gehört, gesungen und getanzt."

Digitized by Google

Weber war es, der bereits im Jahre 1810 den Freischützstoff in Apels „Gespensterbuch" gefunden und mit seinem Freunde Dusch besprochen hatte. Aber erst die Vereinigung mit dem Dresdener Dichter Kind, einem nicht gerade bedeutenden Poeten des romantischen Kreises, verschaffte ihm die Möglichkeit der Ausführung seines alten Planes. Kind darf seinen guten Anteil an dem Erfolge des „Freischütz" für sich in Anspruch nehmen, wenn er auch freilich in keiner Weise eine eigentlich poetische Tat vollbracht hat. Aber er gab dem Tondichter gerade, was er brauchte, und dieser dankte ihm dies mit überschwenglichen Worten. Gerade Hoffmann, der als überzeugter Anhänger der romantischen Oper, aber als Gegner aller „läppischen geistlosen Geister" auftrat, hat ein furchtbares Gericht über Kinds Textbuch gehalten, ohne freilich die guten Seiten dieses Buches genügend zu würdigen; nur die Versifizierung und die Sprache fanden sein Lob. Hoffmann schließt: „Sollte der Freischütz mit unzählig anderen Effektjägern vielleicht gar mitbegraben werden — um Herrn Kinds Anteil daran würde die Nachwelt nicht zu trauern haben; aber der unsterbliche Lebenshauch, den Weber dem wunderlichen Gesellen einblies, schützt diesen sicher vor dem Untergange." In der Tat, der breite Strom süßer Weberscher Melodie, in dem die Kindsche und manchmal so kindische Dichtung untergehen mußte, ist es, der dem Werke zur Unsterblichkeit verholfen hat: wie ein großes Volkslied mutet uns der „Freischütz" an, und er ist herrlich wie am ersten Tag. Seit Mozart, das sprach schon Hoffmann aus, war nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschaffen worden als Beethovens „Fidelio" und dieser „Freischütz". Aber „Fidelio" spielt in Spanien, die „Zauberflöte" in Ägypten, und beide sprechen eigentlich mehr eine universelle als eine nationale Sprache. Hier aber war alles aus dem vollen deutschen Menschenleben gegriffen, ja, wie ein geistvoller Franzose sagte, der „Freischütz" war keine Oper, er war Deutschland selbst, denn hier wurden jene Töne des Ahnungsvollen, des Dämonischen angeschlagen, die so recht das Erbteil deutschen Wesens sind. „Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne den mindesten Anhalt an schon Vorhandenes gänzlich frei aus meiner Phantasie schaffen mußte", schrieb Weber an Lichtenstein. Noch deutlicher hat sich Weber in jener bereits erwähnten Unterhaltung mit Lobe ausgesprochen, die in keiner einzigen Weberbiographie, selbst nicht in dem hervorragenden enzyklopädischen Werke von Jähns erwähnt ist, die aber mit einem Schlage

Digitized by Google

über Webers Absichten aufklärt: „In dem Freischütz liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu verdanken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, z. B. überall da, wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Wald- und Jägerleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewandt, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigentümlichkeit des 'Freischütz' nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: mich umgarnen finstre Mächte, denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese 'finstern Mächte' mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren hin, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkele, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein schienen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht bemerkbar wäre. Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Haupt-


Digitized by Google

charakter der Oper abgeben." Lobe erwiderte: „Welche ungeheure Erfindungskraft gehörte dazu, um einesteils immer die gleichen Farben festzuhalten, andernteils aber nicht bloß der Monotonie zu entgehen, sondern in dem gegebenen Kreise sogar die höchste Mannigfaltigkeit zu gewähren!" „Allerdings", erwiderte Weber, „darin glaube ich etwas geleistet zu haben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannigfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen. Auch auf die Ouvertüre bilde ich mir etwas ein. Wer sie zu hören versteht, wird die ganze Oper in nuce darin finden."

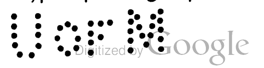
Tatsächlich sind fast drei Viertel der Ouvertüre, die so frei und ursprünglich dahinströmt, wörtlich der Oper entlehnt, so daß sie alle bedeutsamen Themen der Oper enthält und ein gedrängtes Bild des Ganzen gibt. Weber schuf hier etwas völlig Neues: die dramatische Ouvertüre, die, ohne potpourrihaft zu werden, auf eigentlich symphonische Durcharbeitung verzichtet und doch ein auch rein-musikalisch durchaus abgerundetes Ganze bietet. Die Ouvertüren zu „Euryanthe" und „Oberon" sowie zu „Preziosa" sind in ähnlichem Charakter gehalten, dessen Ursprung auf Beethovens große Leonorenouvertüre zurückgeht, während noch Mozart teils die völlig objektive Ouvertüre ohne jeden thematischen Anklang an die Oper („Figaro") oder nur gelegentliches Anspielen an Operthemen bei völlig freier Erfindung der Hauptthemen („Don Juan", „Zauberflöte") bevorzugt hatte.

Die dramatischen Werke, die Weber vor dem „Freischütz" geschaffen („Das Waldmädchen", „Peter Schmoll", „Silvana", „Abu Hassan"), können wir hier übergehen: mit Ausnahme des liebenswürdigen orientalischen Singspieles „Abu Hassan", das eine gewisse Verwandtschaft mit Cornelius' „Barbier von Bagdad" aufweist und besonders in dem köstlichen Chor der Gläubiger: „Geld, Geld!" Webers ausgesprochene Begabung auch für die komische Oper glänzend manifestiert, haben sie keine Lebenskraft mehr, und selbst die völlige Neubearbeitung von „Silvana" hat diesem mäßigen Jugendwerk nicht mehr aufzuhelfen vermocht. Der Schritt von „Abu Hassan" zu „Freischütz" innerhalb sechs Jahren ist so ungeheuer groß, daß er jeder Erklärung spottet. Kurz vor dem „Freischütz" aufgeführt (14. März 1821 in Berlin), aber nach diesem entstanden, ist die prächtige Musik zu dem rührseligen Schauspiel „Preziosa" von Pius Alex. Wolff, der eine Novelle des Cervantes als Vorlage benutzte. Weber, in dessen

Digitized by Google

Musik sich französische und italienische, polnische und russische, englische und chinesische, türkische und ungarische Weisen finden, hat gerade spanischer Musik eine besondere Vorliebe entgegengebracht. Unter seinen Klavierstücken und Liedern finden sich manche spanische Tonstücke, und auch für Opern hatte er mehrere spanische Stoffe (sogar den „Cid") in Aussicht genommen, von denen indessen nur „Die drei Pintos" in Angriff genommen, aber nie vollendet wurden. Das ist um so mehr zu bedauern, als gerade diese Oper Weber einmal Gelegenheit zur Entfaltung seiner Laune hätte geben können. Allerdings ist das Textbuch, so hübsch der Grundgedanke ist, in seiner Ausführung sehr ungeschickt und insbesondere in der Entwickelung des 2. und 3. Aktes unmöglich. Selbst die geistreiche Ergänzung, die Gustav Mahler in Gemeinschaft mit Webers Enkel vornahm, hat das Werk der Bühne nicht retten können, zumal auch die Skizzen Webers nur wenige Stücke umfassen, und die übrigen Tonstücke mühsam durch Umdichtung aller möglichen, in keinem Zusammenhange mit der Oper stehenden Weberschen Lieder gewonnen wurden, so daß das Ganze mehr ein undramatisches Liederspiel als eine Oper geworden ist, obgleich Mahler einige reizende Weberimitationen aus Eigenem hinzufügte. Auch der entzückenden Musik zu „Preziosa" ist der elende Text verhängnisvoll geworden, um so bedauerlicher, als Weber in dieser Musik Töne wundersamster Romantik, durchtränkt von zigeunerisch-spanischem Wesen, anschlägt. Weber hat, wie er in einem Briefe an Wolff schreibt, mehrere echt spanische Melodien benutzt und auch den Zigeunermarsch nach einer Originalmelodie geformt. Bemerkenswert ist eine Neuerung in der Deklamation des Melodrams, worüber Weber selbst schreibt: „Ich habe hier der Preziosa auch eine Notenzeile gegeben und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, dem sich da die Deklamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschließen muß." Diese Art der Deklamationsnotierung hat dann in noch präziserer Ausführung Humperdinck in seinen „Königskindern" weitergebildet.

Mit der dem „Freischütz" nachfolgenden Oper, die Weber für Wien schrieb, gedachte er etwas ganz Besonderes zu leisten. Nach dem „Freischütz" waren bald Stimmen laut geworden, die behaupteten, dieser sei nur ein hübsches Singspiel, Weber fehle aber die Fähigkeit, eine Oper großen Stiles zu schreiben. Demgegenüber glaubte Weber der Welt den Beweis schuldig zu sein, daß er auch der großen durchkomponierten Form gewachsen sei. Zu seinem


Digitized by Google

Unglücke hatte er sich mit Kind überworfen und geriet in die Hände einer dichtenden Dame, Helmine v. Chézy, die ihm einen auch von Shakespeare in „Cymbeline“ benutzten Stoff vorschlug: „Euryanthe“. Was Weber zu diesem Stoffe lockte, ist deutlich. Die Verbindung ritterlichen Wesens, dessen Ausdruck seiner Musik so gemäß war, mit der Welt des Geisterhaften war es, was seine Phantasie sofort gefangen nahm. Leider aber entsprach die Ausführung des Stoffes nicht dessen Eigenart, und besonders ein Umstand war es, der die Quelle aller Dunkelheiten und Unsinnigkeiten in diesem Textbuche wurde. In der ursprünglichen französischen Fabel wird Euryanthe von Lysiart im Bade belauscht, und so kann er die Kenntnis gewinnen, daß sich an ihrem Leibe ein Mal in Form und Farbe eines Veilchens befindet. Der Verrat dieses Geheimnisses, das nur noch Euryanthes Verlobter Adolar kennt, beweist diesem scheinbar die Untreue Euryanthes, und die Zartheit des Gegenstandes verbietet dieser von selbst eine Erörterung vor versammelten Hofe. Im Textbuch der Chézy wird nun statt dessen eine ganz abenteuerliche Geistergeschichte, die mit einem Ringe zusammenhängt, herbeigezogen und damit nicht nur die Handlung aufs äußerste verwirrt, sondern auch Euryanthes Charakter durch ihr unmotiviertes Schweigen völlig verschoben. Schon Tieck hatte unter Hinweis auf Shakespeare dringend zur Beibehaltung der Originalfabel geraten. Auch Goethe verwarf das Textbuch und meinte, Weber „mußte gleich sehen, daß das ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse“.

Weber erkannte die Schwächen des Buches, das er für „höchst ausgezeichnet“ hielt, nicht und machte sich mit Feuereifer an die Komposition. Und doch, er merkte gar bald, daß er mit dem Werke einen schweren Stand haben werde: „Der verdammte Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen, und manchmal bekomme ich fliegende Hitze, wenn ich denke, daß der Beifall nicht mehr steigen kann.“ Zwar wurde Euryanthe bei ihrer ersten Aufführung in Wien (25. Oktober 1825) mit großem Beifall aufgenommen, allein der Erfolg war kein nachhaltiger, und das Werk verschwand allmählich fast völlig von den Bühnen, um dann gelegentlich einmal hie und da zu kurzem Scheinleben wieder zu erwachen. Das ist um so bedauerlicher, als Weber in dieser Oper wirklich sein Allerbestes gegeben hatte. Das Werk bedeutet nichts weniger als den großen Wendepunkt der romantischen Oper zum musikalischen Drama, wie es Weber selbst aussprach in einem Briefe vom 20. De-

Digitized by Google

zember 1824: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt." Da haben wir schon Wagners „Kunstwerk der Zukunft", und „Lohengrin" hieß die erste Frucht, die auf dem von Weber in „Euryanthe" bereiteten Boden erwuchs. Obwohl „Euryanthe" formell noch die alte Nummerneinteilung hat, ist das Werk doch fast durchaus szenisch konzipiert, und besonders die Rezitative sind zu einer Kraft des Ausdruckes und zu einer Größe dramatischer Kraft emporgewachsen, die nur noch Wagner erreichen und sogar überbieten sollte. Aber der deklamatorische und der ariose Stil sind hier noch nicht ganz restlos ausgeglichen, und das ist es, was dem Werke einen gewissen Zwittercharakter verleiht. Das tritt freilich am wenigsten in Lysiarts und Eglantinens Szenen hervor, deren Charakterzeichnung auf Telramund und Ortrud im „Lohengrin" von größtem Einfluß wurde. Wagner war eben gleichzeitig auch Dichter von höchstem dramatischen Sinn, und so erkannte er mit genialem Scharfblicke die Schwächen des Werkes, um an dessen Vorzügen seine eigene Kraft zu stählen: „Nie ist, solange es Opern gibt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genres von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitsliebenden Tonsetzer bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte notwendig eines geopfert werden — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama, der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner innigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß es unmöglich sei." Die Vorzüge der „Euryanthe" als romantisches Kunstwerk hat am schönsten Schumann nach einer Aufführung im Jahre 1847 gepriesen.

Die Versuche, „Euryanthe" der deutschen Bühne zu erhalten, sind bisher alle gescheitert, und selbst die ausgezeichnete Mahlersche Bearbeitung, die den Geisterring als Liebessymbol unter Ausschaltung alles Spukhaften einführt, scheint wenig Aussicht zu haben, durchzudringen. „Euryanthe" wird ein Werk für die Künstler bleiben, nicht fürs Volk, — das hat ja seinen „Freischütz"!

Noch einmal raffte sich der todkranke Weber zum Schaffen auf, als es galt, eine Oper für London zu schreiben. Er wählte


Digitized by Google

„Oberon“, und die Welt der Elfen öffnete ihr Zauberreich dem Meister, der nur anzupochen brauchte. Das Phantastische, das schon in den „Freischütz“ so bedeutsam hineingeklungen, war im „Oberon“ zu reichster Entfaltung gelangt. Bestrickender melodischer Reiz, duftige Harmonie, liebkosende Rhythmen, alles, was der Musik an zauberhaften Instrumentalfarben zu Gebote steht, vereinigt sich hier zu einem wundersam phantastischen Spiele. „Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner 'Euryanthe', versenkte sich Weber in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraums, mit schmerzlichem Todeslächeln kehrte er sich in seinem „Oberon“ noch einmal der holden Muße der Unschuld zu. Durch das Wunderhorn Oberons hauchte er seinen letzten Lebensatem aus“ (Wagner).

Das Wunderhorn Oberons, jene märchenhaften drei Töne, erschließen das seltsame Phantasiereich sofort zu Beginn der Ouvertüre, die das Trippeln der Elfen, Ritter Hüon und seine Rezia, die Kuppeln und Minarets des Orients vor unseren Blick zaubert. Hier ist die Quelle aller romantischen Geistermusik der Neuzeit, hier zum ersten Male ist das üppige orientalische Lokalkolorit gefunden, das weder Mozarts „Entführung“ noch seine „Zauberflöte“ gekannt hatte.

Leider ist auch dieses Werk, das gleich „Euryanthe“ und „Preziosa“ wiederum von leitmotivischen Bildungen, diesmal sogar echter orientalischer Musik entnommen, Gebrauch macht, nichts Vollkommenes. Weber, der seine Musik auf einen englischen Text schreiben mußte, war genötigt, die nach Wielands „Oberon“ verfaßte Dichtung des Engländers Planché stückweise zu komponieren, wie er sie gerade erhielt, und so wurde das Ganze, auch gemäß dem englischen Geschmack, mehr ein Ausstattungsstück mit Gesang als eine Oper. Die von Weber beabsichtigte Umarbeitung für Deutschland kam nicht mehr zustande. Von späteren Bearbeitungen ist die Wüllnersche, die den Dialog durch geschickte Rezitative stilgemäß ersetzt, am ehesten zu gebrauchen; eine Bearbeitung, die Eigenes mit Weberschem rücksichtslos mischt, ist jedenfalls entschieden zu mißbilligen.

Webers Werke bedeuten einen Markstein in der Entwickelung der deutschen dramatischen Musik: kein folgender konnte sich ihm entziehen. Was Schubert, Mendelssohn und Schumann, Marschner und Nicolai, ja selbst Meyerbeer und Wagner schufen, weist bedeutsame Webersche Anregungen auf.

Digitized by Google

Schubert hat stets eine unglückliche Liebe zum Theater gehabt und eine große Anzahl dramatischer Werke geschrieben, ohne damit einen nennenswerten Erfolg zu erzielen, ja, ohne auch nur den größeren Teil je zu hören. Eine Fülle herrlicher Musik ist so verloren gegangen, die Schuberts Arbeitszeit und Phantasiekraft lieber anderen Gebieten hätte zuwenden sollen. Schubert fragte nicht viel nach der Bühnenwirksamkeit der Textbücher, sondern komponierte frisch drauf los, was ihm gerade unter die Hand kam. Von seinen frühen Versuchen dieser Art ist nur das Fragment „Adrast“ (nach einer Dichtung Mayerhofers) hervorzuheben, ebenso wie „Sakontala“, die in die Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde, seiner Eigenart gemäß gewesen wäre, wenn er es nicht vorgezogen hätte, auch dies Werk fragmentarisch zu lassen. Dagegen vollendete er „in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Geistes und Herzens“ in den Jahren 1821 und 1822 eine ganz bühnenunmögliche Oper „Alfonso und Estrella“, die hauptsächlich deshalb interessant ist, weil sie in zwei Duetten (E-Dur im zweiten und A-Dur im dritten Akt) Webersche Einflüsse aufweist und Weber selbst das Werk aufführen wollte. In einer Unterredung mit Schubert über dessen Opern fiel das denkwürdige Wort Webers, die ersten Opern und ersten Hunde müsse man ertränken.

Auch die andere große Oper Schuberts „Fierrabras“ brachte es nicht zum Bühnenleben, so viele fesselnde, ja geniale Züge sie im einzelnen enthält. Es ist alles zu sehr musikalisch und zu wenig dramatisch angepackt, obwohl gelegentlich auch dramatische Genieblitze auftauchen, namentlich im Finale des ersten Aktes, wo (ähnlich wie im „Lohengrin“) das Orchester unter den Fanfaren moduliert. Am lebensfähigsten erweist sich eine bei Gelegenheit des öfteren aufgeführte kleine, recht harmlose Oper „Der häusliche Krieg“, die kurz vor dem „Fierrabras“ geschrieben wurde und in ihrer liebenswürdigen Anspruchslosigkeit noch zu erfreuen vermag. Am wertvollsten sind die Musiken, die Schubert zu zwei ganz elenden Schauspielen geschrieben hat, zur „Zauberharfe“ eines gewissen Hoffmann und zur „Rosamunde“ von der Chézy. Namentlich die „Zauberharfe“ gehört zu den hervorragendsten musikalischen Manifestationen der Romantik. Allein schon die melodramatischen Beschwörungen in dieser Partitur, die in der Instrumentation Weber durchaus ebenbürtig ist, würden hinreichen, Schubert einen besonderen Platz innerhalb der dra-

Digitized by Google

matisch musikalischen Romantik anzuweisen. Nr. 8 („Da ziehn sie hin in heller Mondnacht") bringt die Poesie der „mondbeglänzten Zaubernacht" mit den einfachsten Mitteln wundersam zum Ausdruck. Die Ouvertüre (vielfach als Ouvertüre zu „Rosamunde" bezeichnet) ist eine der anmutigsten Ouvertüren, die wir überhaupt besitzen. Auch die lieblichen Entreakte und die Ballettmusik zu „Rosamunde", die in den Konzertsaal gerettet wurden, sind in ähnlichem Charakter gehalten.

Während Schubert in seiner Textwahl zu kritiklos war, war Mendelssohn allzu kritisch. Abgesehen von einer harmlosen Jugendoper „Die Hochzeit des Camacho" und einem Gelegenheitswerke, dem Liederspiel „Heimkehr aus der Fremde" besitzen wir keine vollendete Oper von Mendelssohn. Als er sich endlich entschloß, Geibels „Loreley" zu komponieren, nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand. Nur wenige Stücke, darunter das Finale des 1. Aktes, sind vollendet und lassen erkennen, daß Mendelssohn der deutschen Bühne zwar manches schöne und echt romantische Stück Musik, nicht aber eine wirkungsvolle Oper geschenkt hätte, woran übrigens allein schon das zu lyrische Textbuch schuld gewesen wäre. Und doch hat Mendelssohn der Bühne eine wertvolle Gabe dargebracht. Nicht seine weichlichen, stillosen Musiken zu Sophokles' „Antigone" und „Ödipus" oder zu Racines „Athalie", die er auf Wunsch des preußischen Königs schrieb, sondern die unsterbliche Musik zum „Sommernachtstraum" werden seinen Namen so lange lebendig erhalten auf der Bühne, als man das phantastische Drama Shakespeares, dem erst Mendelssohn wieder zu neuem Leben verholfen, lieben wird. Siebzehn Jahre war Mendelssohn alt, als er die wundervolle Ouvertüre schuf, ein Meisterwerk der Erfindung und Gestaltung, und siebzehn Jahre später erst schrieb er ergänzend die übrigen Stücke, in denen er glücklich neue Einfälle mit Themen der Ouvertüre verband. Im selben Jahre wie Webers „Oberon" geschaffen, erschließt auch diese Ouvertüre die Märchenwelt des Elfenkönigs, und wahrlich, der junge Meister hätte sich vor Weber mit dieser Partitur wohl sehen lassen können. Seltsam ist, daß in dieser Ouvertüre ein fast wörtlicher Anklang an Webers Meermädchengesang aus „Oberon" vorkommt. Ob hier Beeinflussung, bewußtes Zitat oder zufällige Übereinstimmung anzunehmen ist, bleibt ungewiß.

Noch eines Meisters, der die Elfenwelt Oberons und Titanias heraufbeschworen und wahrlich weder hinter Weber noch

Digitized by Google

Mendelssohn darin zurücksteht, obwohl er der Spätesten einer war, soll hier gedacht sein: Otto Nicolais, des Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor" (Uraufführung: Berlin 9. März 1849). Nicolai, am 9. Juni 1810 — also einen Tag später als Schumann — in Königsberg, der Vaterstadt Hoffmanns, geboren, hatte einen großen Teil seines Lebens in Italien verbracht, wo er mit seiner Oper „Il Templario" (die den gleichen Stoff wie Marschners „Der Templer und die Jüdin" behandelt) große Erfolge errang. Nach Deutschland zurückgekehrt, fand er dann in der Vereinigung deutscher Charakteristik mit italienischer Melodienfülle gleich Mozart ein eigenartiges Feld und schuf sein Meisterwerk, die komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor", eine merkwürdige Vereinigung deutscher Romantik mit südlichem Farbenglanz, kurz vor seinem frühen Tode (11. November 1849). In diesem Werke war die Forderung, die Hoffmann an die wahre komische Oper stellte, erfüllt: „Hier ist nun das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht." Nicolais Werk steht damit einzig da: die von ihm erstmalig in diesem jugendfrischen Werk verwirklichte Vereinigung des Komischen mit dem Romantischen ist inzwischen kaum wieder versucht worden, obwohl hier das einzige Gebiet liegt, auf dem die Romantik nicht durch Wagner erschöpft wurde. —

„Vorsichtig wehrte Marschner der Versuchung des Ehrgeizes, dem Beispiele seines Meisters (in der 'Euryanthe') nachzugehen; mit Glück griff er zu der volkstümlichen, aus Musikstücken und Dialog gemischten sogenannten 'romantischen' Oper zurück: 'Der Vampyr' und der 'Templer' behaupteten sich vorteilhaft auf den Theatern." So charakterisiert Wagner die Bestrebungen Marschners, dem er selbst so manche Anregung verdankte. „Lohengrin" verhält sich zu Webers „Euryanthe" wie „Der Fliegende Holländer" zu Marschners „Vampyr", dessen erster bedeutender Oper, der nur die von Weber aufgeführte Oper „Heinrich IV." und das harmlose Singspiel „Der Holzdieb" voranging. Mit dem „Vampyr" (29. März 1828) hatte Marschner einen guten Griff getan. Die schauerliche Sage von dem Meineidigen, der nach seinem Tode im Dienste des Satans als blutsaugender Vampyr umgehen muß, um der Hölle Bräute als Opfer darzubringen, gehört zum Schrecklichsten, was je auf der

Digitized by Google

Bühne dargestellt wurde: wer es einmal mitangesehen hat, wie der niedergestochene Vampyr sich unter den Klängen der geisterhaften Marschnerschen Musik im Mondschein gespenstisch wiederbelebt und aufrichtet, der wird diesen Eindruck nie vergessen. Von Webers „Freischütz" ausgehend, hat Marschner hier neue Farben für das Gräßliche gefunden und eine Gestalt, die in ihrer Eigenart zwischen „Don Juan" und „Fliegender Holländer" gewissermaßen die Mitte hält, mit größter Sicherheit gezeichnet. Die Reihe jener dramatischen Baritonpartien, die, mit dem „Don Juan" beginnend, von Hoffmann (Undine), Spohr (Faust) und Weber (Euryanthe) fortgesetzt wird, erhält von Marschner hier eine eigenartige Weiterbildung. In echt bühnenmäßigem Kontrast zu dem schauerlichen, hochpathetischen Stil der Vampyrszenen stehen eine Reihe von volkstümlichen, fast heiteren Episoden, deren populärer Reiz vielfach schon auf Lortzings Eigenart hindeutet. Das deklamatorische Element und die leitmotivische Ausgestaltung dieser Oper sind auf Wagner, der als junger Mann sogar für seinen Bruder eine Einlage in dieses Werk komponierte, von nicht zu unterschätzendem Einflusse gewesen.

Marschners zweite, nicht minder beliebte Meisteroper „Der Templer und die Jüdin" (22. Dezember 1829), nach dem Roman „Ivanhoe" von Walter Scott, hat den Nachteil, die Kenntnis des Scottschen Romans vorauszusetzen. Ohne diese Kenntnis ist die Oper nur schwer in ihrem Handlungsgang verständlich, und auch der häufige Szenenwechsel ist der Wirkung nicht förderlich. Immerhin besitzt sie neben manchen heute völlig veralteten Partien Stellen von solcher Schönheit und Bühnenwirksamkeit, daß sie bei einer geschickt kürzenden Bearbeitung wie der noch ungedruckten Pfitznerschen wohl zu retten wäre. Auch hier ist das Tragische und Volkstümlich-Komische geschickt gegenübergestellt. Der Höhepunkt des Werkes, die große Szene des Templers im zweiten Akte hat mit „ihrer vulkanisch alles durchbrennenden Leidenschaft als eine Schöpfung von größter Eigentümlichkeit der Empfindung und bedeutender, stellenweise sogar genialer melodischer Erfindung" selbst Wagners Bewunderung gefunden, obwohl der Meister sonst diesem Werke gegenüber eine strenge Kritik geübt hat; er findet „neben offenbaren Geniezügen", die sich „zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden" steigern, „eine fast vorherrschende Plattheit und erstaunliche Inkorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müßte immer recht 'melodisch' hergehen, d. h. es müsse überall 'Gesinge' sein".

Digitized by Google

Marschners Meisterwerk ist der „Hans Heiling“ (24. Mai 1833), ein echt romantisches Werk, das des Meisters Namen auch heute noch fast einzig lebendig erhält und zwar hinter dem „Freischütz“ an Frische der Erfindung und Klangschönheit der Instrumentation zwar zurückstehen muß, in mancher Hinsicht aber doch neben Weber genannt zu werden das Recht hat. Die Sehnsucht des Geisterfürsten nach Menschwerdung und Menschenliebe ist hier zu ergreifendem Ausdruck gebracht und läßt das Werk als Gegenstück zu Hoffmanns „Undine“ erscheinen. Formell interessant ist vor allem das Vorspiel, das sich als vollständig durchkomponierter, einheitlich gestalteter Opernakt erweist. Dann erst folgt die Ouvertüre, über die sich Marschner in seinem Briefwechsel mit dem Textdichter Eduard Devrient mehrmals ausgesprochen hat: „Sie ist selbständig, mehr Charaktergemälde, d. h. sie besteht nicht aus verschiedenen Motiven verschiedener Musikstücke der Oper.“ Wie eingehend Marschner über alle in dieser Oper auftauchenden Probleme nachdachte, zeigt der höchst interessante Briefwechsel mit dem Dichter, der sicherlich von allen Poeten der romantischen Oper einer der bühnenkundigsten und intelligentesten war. Marschner schreibt ihm: „Ich pflege zwar nie unüberlegt ins Zeug hinein zu komponieren. Ich habe aber immer gefunden, daß Grübelei nachteilig auf die Phantasie und auf Kunstwerke einwirkt. Deshalb pflege ich mich stets erst in das Werk, folglich auch in die Meinung des Dichters hineinzuarbeiten, bis ich fühle, daß ich ganz davon durchdrungen bin. Dann überlasse ich mich ganz meinem Genius und dem Gefühl, die dann, fast unbewußt, von früherem Nachdenken geleitet werden, wobei Wissen und Erfahrung natürlich auch das Ihrige tun. Und so will ich's auch bei Ihrer Oper tun, deren Stoff und Ausführung mich gewaltig anregen.“

Diese gewaltige Anregung hat sich der Musik mitgeteilt, die sowohl im Volkstümlichen wie im Übernatürlichen Marschners Allerbestes darstellt. Nur auf eine Szene sei hier besonders aufmerksam gemacht, schon deshalb, weil sie die genialste und zugleich ästhetisch einwandfreieste Verwendung des Melodrams betrifft. Es ist die Soloszene der Mutter Gertrud im 2. Akte (Nr. 12). Gertrud erwartet ihre Tochter bei unheimlicher Nacht spinnend in halbfinsterer Kammer. Während sie ihre bangen Befürchtungen ausspricht, spielt das Orchester. Allmählich geht wie unwillkürlich ihr Sprechen in Summen und dieses in Gesang über: sie singt ein gespenstisches Lied, das ihr in den Sinn kommt. Zwischen den einzelnen Strophen spricht sie wieder für sich, während das Orchester weiterspielt. Das

Digitized by Google

ist eine der unheimlichsten und ergreifendsten Szenen, die die Opernbühne kennt. Marschner sollte nichts derartiges mehr schreiben: alle die Versuche, die er nach dem „Heiling" machte, scheiterten, mit Ausnahme einer komischen Oper „Der Bäbu", die, heute fast verschollen, es wert wäre, wiedererweckt zu werden. Der Held, ein orientalischer Gauner, ist eine Prachtfigur, und die Oper strömt über von köstlichem Humor, der zeigt, was Marschner auch auf diesem Gebiete noch hätte leisten können, wenn ihm öfter gute komische Texte statt der schlechten ernsthaften, die er in seinen späteren Jahren komponierte, geboten worden wären.

Karl Loewe, der von seinen Oratorien her so sehr nach dem Drama drängte, hatte auf der Bühne keinen Erfolg. Von allen seinen Opern ging nur eine „Die drei Wünsche" (1833) über die Bretter: — es war vergeblich

Vergeblich waren auch die Bemühungen Robert Schumanns, auf der Bühne festen Fuß zu fassen. Viele Opernstoffe erwog er, darunter am ernstlichsten „Doge und Dogaresse" nach E. T. A. Hoffmanns Novelle. Aber es fehlte diesem Stoff das „deutsche, tiefe Element", das Schumann suchte. War auch sein „morgen- und abendliches Künstlergebet" die „deutsche Oper" — sein Gebet fand keine Erhörung. Endlich entschloß er sich im Jahre 1847, aus Hebbels und Tiecks Genovevadramen eine Operndichtung sich zurechtzumachen, und es kam dabei eine seltsame Mißgeburt zustande, bei der Webers Euryanthentext Pate gestanden haben mag. Auch die Musik ist trotz einiger lyrischer Schönheiten verfehlt. Es mangelt ihr wirklich lebendig sinnliche Gegenwart, starke Kontrastwirkung, entschiedene Farbgebung, scharfe Charakterisierung. Drei Aufführungen in Leipzig (1850), und das Werk wurde beiseite gelegt. Spätere Versuche, ihm aufzuhelfen, haben nicht gefruchtet — Schumanns Genoveva blieb der Bühne fern. Auch die Schumannsche Faustmusik, die in den Jahren 1844—53 entstand und fast oratorienhaft angelegt ist, hat dauernd nicht die Bühne zu erobern vermocht, trotzdem sie hohe Schönheiten aufweist und in ein sanftes romantisches Dämmerlicht getaucht erscheint. Allerdings ist das Werk sehr ungleich. Am besten ist die „dritte Abteilung", die in Schumanns bester Zeit zuerst entstanden war, gelungen. Was er später schuf, ist weniger gut. Aber die wundervolle Mystik seiner Musik zum zweiten Teil „Faust" sichert ihm stets einen rühmlichen Platz unter der großen Zahl der Faustkomponisten.

Viel besser als die Faustmusik und auch bühnenmäßiger ist seine „Manfred"-Musik, die als höchste Frucht seiner schon in der

Digitized by Google

Jugend genährten Byronbegeisterung anzusehen ist. Schon die Ouvertüre, Schumanns bestes Orchesterstück, spricht den Charakter des Werkes ergreifend aus. Ist es doch, als spiegele sich seine eigene Natur in dem Schicksal des Byronschen Helden. Besonders ergreifend sind die Melodramen, in denen Astarte beschworen wird. „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Komposition hingegeben, als der zu Manfred" schrieb Schumann. Und doch, auch mit diesem Werke sollte er die Bühne nicht dauernd erobern. Liszt brachte in Weimar am 13. Juni 1852 das Werk auf die Bühne, doch brach sich allmählich die Erkenntnis Bahn, daß sein Platz eher im Konzertsaal sei; nur dort vermag tatsächlich Schumanns Musik ihre volle Wirksamkeit zu entfalten.

Das dramatische Ideal der romantischen Tondichter sollte nicht Weber und Marschner, nicht Spohr und Schumann, sondern ein anderer, Größerer, verwirklichen, der Dichtung und Musik mit gleicher Gewalt umfaßte: Richard Wagner. Von ihm, der Spontinis Form mit Webers Geist vereinte, gilt wahrhaft, was Hoffmann einst über Spontini geschrieben:

„Nicht zu bedeutungslosen Floskeln soll die Musik verschwimmen, nicht ein vorübergehender Kitzel, nein, die tiefste Brust des Zuhörers soll erregt werden. Stärker, mächtiger tritt die Leidenschaft, jede Situation, wie sie das Drama herbeiführt im Tongemälde, hervor, und erreicht ist das Höchste, was die Kunst vermag, wenn der Zuhörer, ganz ergriffen, durchaus versetzt in die Handlung selbst, nicht mehr denkt an das einzelne, das hineinwirkt zum Ganzen. Da nun aber die wahre Kunst billig verlangt, daß das Drama, möge es sich gestalten, wie es wolle, wirklich dramatisch sich ausspreche, so sei der Meister hoch gepriesen, der in einer Zeit, wo ein üppiger Modegeschmack sich allem bedeutenden Ernsten, aus dem Innersten heraus Empfundenen entgegenstemmt, festhält an dem Wahrhaftigen, und nur diejenigen möchten nicht einstimmen in dieses Lob, die auf der Bühne kein in Tönen gefaßtes Drama wollen, sondern sich nur an der nichtssagenden süßen Tändelei zusammengesetzter Konzerte, deren äußerer Schmuck Dekorationen sind, ergötzen können."

Friedrich Schlegel hatte recht behalten: der „Retter" war nicht weit. Bald schon schmiedete er, dem jungen Siegfried gleich, sich selbst sein Schwert, unter dessen Streichen das morsche Gebäude der Oper fiel; das „Kunstwerk der Zukunft" geboren aus dem Geist der Romantik, es wurde zum Erlebnis der Gegenwart.

Digitized by Google

Anhang.

Wegweiser zur Literatur der musikalischen Romantik.

(Ausgeschlossen sind Sammelwerke und Zeitschriftenbeiträge, auf Vollständigkeit ist kein Gewicht gelegt.)

Wackenroder.

Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, herausgegeben von Jessen (Neudruck) 1904, Leipzig.

Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, herausgegeben von Minor (Neudruck) o. J., Berlin und Stuttgart, Spemann (Kürschners Nationalliteratur).

E. T. A. Hoffmann.

Sämtliche (literarische) Werke, herausgegeben von Grisebach, 2. Aufl., o. J., Leipzig, Hesse (die musikalischen Schriften unbrauchbar).

Sämtliche (literarische) Werke, herausgegeben von Maaßen, München 1907 ff. (bis Sommer 1908 zwei Bände erschienen).

Musikalische Schriften, herausgegeben von Istel, Stuttgart 1907.

Briefe und Tagebücher, herausgegeben von Hans v. Müller (sollen 1908 in Frankfurt a. M. erscheinen).

Ellinger, Hoffmanns Leben und Werke, Hamburg und Leipzig 1894.

Hans v. Müller, Das Kreislerbuch, Leipzig 1903 (mit Notenbeilagen, herausgegeben von Pfitzner).

Hoffmanns Undine im Klavierauszug, Leipzig, Edition Peters Nr. 3116, herausgegeben von Pfitzner.

Hoffmann, Musikalische Novellen, herausgegeben von Istel, Reclams Universalbibliothek (soll 1909 erscheinen).

Hoffmanns Briefe an Fouqué über Undine (in „Musikdramatiker der Romantik“, Briefe), neu herausgegeben von Istel, erscheinen Berlin 1909.

(Eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke stellt Dr. Kleefeld in Aussicht.)

Weber.

Eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke fehlt leider bisher. Die bekannteren sind alle in Neudrucken (die besten von Jähns und Rudorff besorgt bei Schlesinger, Berlin) käuflich, die weniger bekannten zum Teil sehr schwer zugänglich. Am besten orientiert:

Jähns, Weber in seinen Werken, Berlin 1871 (thematischer Katalog).

Digitized by Google

Jähns, Weber, eine Lebensskizze, Leipzig 1873.
Webers hinterlassene Schriften, herausgegeben von Hell, Dresden 1828 (selten).
Webers Schriften, herausgegeben von Kleinecke, Reclams Universalbibliothek (populäre Auswahl).
Webers sämtliche Schriften, herausgegeben von Kaiser, Berlin 1908 (während des Drucks der vorliegenden Schrift erschienen).
Max Maria v. Weber, Karl Maria v. Weber, ein Lebensbild, darin im 3. Band auch die Schriften, Leipzig 1864 ff.
Briefe an Lichtenstein, herausgegeben von Rudorff, Leipzig 1900.
Reisebriefe an seine Gattin, herausgegeben von seinem Enkel Karl v. Weber, Leipzig 1886.
Kind, Friedr., Das Freischützbuch, Leipzig 1843 (selten), die darin befindlichen Briefe Webers an Kind in der obengenannten Istelschen Sammlung nebst einer Auswahl anderer Briefe Webers neugedruckt.
Gehrmann, Weber, Biographie, Berlin 1898.

Spohr.

Selbstbiographie, Kassel 1860 f.
(Eine umfassende Biographie bereitet Dr. Eugen Schmitz vor.)
Schletterer, Historisches und systematisches Verzeichnis der Werke, Leipzig 1881.
Schletterer, L. Spohr, Biographie, Leipzig 1881.
La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt (Briefe an Hauptmann), Leipzig 1892.
Briefe an Wagner in Istels genannter Sammlung neugedruckt.
(Die musikalischen Werke Spohrs sind mit Ausnahme der Violinliteratur nur ausnahmsweise neugedruckt und daher vielfach nur antiquarisch zu beschaffen.)

Schubert.

Gesamtausgabe der Werke (Breitkopf & Härtel).
Nottebohm, Thematisches Verzeichnis (unvollständig), Wien 1874.
Kreißle von Hellborn, Biographie, Wien 1865 (selten, aber immer noch grundlegend, wenn auch vielfach überholt).
Grove, Schubert (englisch), in dessen Dictionary of music and musicians (1879 ff.).
Friedländer, Beiträge zu einer Biographie Schuberts, Rostock 1887.
Heuberger, Biographie, Berlin 1902.
Deutsch, Schubert-Brevier, Berlin 1905.

Digitized by Google

Loewe.

Gesamtausgabe der Balladen, herausgegeben von Runze, Breitkopf & Härtel (die übrigen Werke teilweise schwer zugänglich).
Selbstbiographie, herausgegeben von Bitter, Berlin 1870.
Bulthaupt, Biographie, Berlin 1898.
Runze, Biographie, Reclams Universalbibliothek.

Marschner.

Die bedeutendsten drei Opern in Neudrucken käuflich, die anderen Werke sind teilweise schwieriger zu erreichen:
Münzer, Biographie, Berlin 1901.
Briefe an Therese Janda bei La Mara (vgl. oben unter Spohr).
Briefe an Devrient über „Hans Heiling“ neu herausgegeben in Istels Sammlung (vgl. oben bei Hoffmann).

Mendelssohn.

Gesamtausgabe der Werke bei Breitkopf & Härtel.
S. Hensel, Die Familie Mendelssohn, Berlin 1879, u. ö. in vielen Auflagen.
Wolff, Ernst, Biographie, Berlin 1906.
Briefe in Auswahl von Wolff, Berlin 1907.
Reisebriefe, Berlin 1861 u. ö. (auch in Meyers Volksbüchern).

Schumann.

Gesamtausgabe der Werke bei Breitkopf & Härtel.
Gesammelte Schriften, Leipzig 1854 u. ö., am besten herausgegeben von Jansen 1891. Populäre Auswahl in Reclams Universalbibliothek, herausgegeben von Simon.
Spitta, Schumann, 1882.
Wasielewski, Biographie, 4. Aufl., 1906, Leipzig.
Abert, Schumannbiographie, Berlin 1903.
Litzmann, Clara Schumann, Biographie, Leipzig 1902 ff.
Briefe, herausgegeben von Jansen, Leipzig 1886.
Jugendbriefe, herausgegeben von Clara Schumann, Leipzig 1885.
Briefe, herausgegeben von Storck, Stuttgart o. J. (Auswahl).



Digitized by Google

Register.

(Mit Ausschluß des Anhangs.)

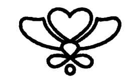
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.



Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Digitized by Google

Die Musik in Schule und Haus

Von

Amalie Münch

Seminaroberlehrerin

I. Teil: Gesangmethodik und Harmonielehre

[III u. 248 S.] 8. 1907. Geh. M. 2.40, in Leinw. geb. M. 3.—

II. Teil: Ästhetik der Musik · Musikgeschichte und musikalische Formenlehre

[IV u. 432 S.] 8. 1907. Geh. M. 3.60, in Leinw. geb. M. 4.20.

Die beiden Teile sind in sich abgeschlossen und werden einzeln abgegeben. Teil II ist auch unter dem Titel **die Musik im Hause** in besonderem Einbande zu haben.

Dem Bedürfnis weiterer Kreise nach einer vertieften musikalischen Bildung kommt das vorliegende Werk entgegen. In dem ersten Teil sich besonders an den Gesanglehrer wendend, bietet es in dem zweiten jedem Musiktreibenden die Lehre von der Ton- und Stimmbildung und die Grundgesetze der Harmonielehre und jedem Musikfreunde eine Einführung in die Musikästhetik, sowie eine Anleitung zur Würdigung der klassischen Meister nach ihrer Eigenart und ihrer Triebkraft für die Zukunft. Das Buch begnügt sich also nicht mit doktrinärer Darstellung allgemeiner Prinzipien, sondern befähigt zum genußreichen Studium typischer Meisterwerke. Da darin mit besonderer Ausführlichkeit eine Anzahl von Sonaten, Symphonien, Messen, Oratorien, Opern, Liedern, Kantaten usw. eingehend besprochen, nach ihrem Entstehen gewürdigt, nach ihrem Aufbau gegliedert, nach dem Zusammenwirken der Mittel usw. betrachtet sind, darf das Werk auf das Interesse aller rechnen, die das Verlangen in sich tragen, von einem im Konzertsaale oder in der Kirche vorgetragenen Musikwerke etwas mehr sagen zu können als: „Das war aber schön."

„Gewinnend an dem Buch ist die Frische, mit der es geschrieben ist. Die Verfasserin lebt in der Musik und geht ganz darin auf. Ein enthusiastischer Zug geht durch ihren Unterricht hindurch. Sie beherrscht die Kunst nicht nur historisch, sondern auch ästhetisch." (Straßburger Post.)

„Eine Art ‚Goldenes Buch der Musik.' Wer dieses Werk sorgfältig studiert, wird sich damit eine gediegene musikalische Allgemeinbildung aneignen." (Sonntagsbeilage der „Nationalzeitung".)

„Das ganze Werk zeugt von umfassender Beherrschung des Stoffes und ist in anziehendster Form und geschmackvoller Sprache geschrieben." (Lit. Beilage zur Augsburger Postzeitung.)

„Auf den pädagogisch-didaktischen Wert der Musik wird das Hauptgewicht gelegt. In der Einleitung „Die Musik ein Volksbildungsmittel" schildert M. mit großer Kraft des Deutens den Einfluß der Musik auf Schule und Haus. Volkslied und religiöse Musik sind der Verfasserin die wichtigsten Erziehungsmittel für die Jugend, für das deutsche Volk überhaupt. Nur zu billigen sind die Worte, mit welchen sie Dilettantismus und gemeine Sinnlichkeit in der Musik geißelt. Mit feinem, wählendem Verständnis wird das Grundlegende der Harmonielehre weiteren Kreisen und insbesondere Erziehern näher gebracht.... In pädagogischer Beziehung dünkt mich der Teil über die musikalischen Formenlehre ganz besonders bedeutsam.... Man braucht wohl nicht erst zu betonen, daß wir es hier mit einer Publikation zu tun haben, die insbesondere Erziehern, Familien und Schulbibliotheken eindringlichst empfohlen werden kann." (Allg. Literaturblatt.)

Digitized by Google

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

„Aus Natur und Geisteswelt."

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Jeder Band (v. 120—180 Seiten) ist in sich abgeschossen und einzeln käuflich.

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

In der Sammlung sind u. a. erschienen:

Bruinier, J. W., das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. 3. Auflage. (Nr 7.)

Gaehde, Chr., das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Mit 22 Abbildungen. (Nr. 230.)

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. (Nr. 119.)

Hensel, P., Rousseau. Mit einem Bildnisse Rousseaus. (Nr. 180.)

Kahle, B., Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Mit 7 Bildnissen auf 4 Tafeln. (Nr. 193.)

Krebs, C., Haydn, Mozart, Beethoven. Mit vier Bildnissen. (Nr. 92.)

Külpe, O., Immanuel Kant; Darstellung und Würdigung. Mit einem Bildnisse Kants. (Nr. 146.)

Paulsen, Fr., das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. (Nr. 100.)

Rietsch, H., Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. (Nr. 178.)

Sieper, E., Shakespeare und seine Zeit. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Nr. 185.)

Spiro, F., Geschichte der Musik. (Nr. 143.)

Uhl, W., Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Mit vielen Abbildungen, sowie mit einer Karte. (Nr. 84.)

Weise, O., Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. 2. Aufl. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 4.)

Witkowski, G., das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt. 2. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Nr. 51.)

Ziegler, Th., Schiller. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen. (Nr. 74.)

Nähere Angaben über diese Bände siehe im Anhang.

Digitized by Google

Tanzspiele und Singtänze. Gesammelt von Gertrud Meyer. 2. vermehrte Auflage. Mit zahlreichen Notenbeispielen. [67 S.] 8. 1908. Kart. ℳ 1.—

„Wo sind diese Spiele hingekommen? Unsere realistische, aufgeklärte Zeit hatte sie nicht mehr nötig! Und doch welch bleibender Genuß vermag aus ihnen zu entspringen, wie verklärt würde manche Stunde in der Erinnerung fortleben, wenn sie solch edlem Spiel geweiht würde. Und so wäre zu wünschen, daß die Anregungen, die das Werkchen bietet, auf fruchtbaren Boden fallen, den Sinn für die Anmut und Schönheit der Bewegung erwecken, damit die Tanzspiele und Singtänze wieder wie einst Gemeingut der Jugend werden." (Straßburger Post.)

Singspiele. Im Auftrage des Ausschusses für Volksfeste verfaßt von Minna Radczwill in Hamburg. Mit 28 Abbildungen. [VIII u. 139 S.] 8. 1908. Kart. ℳ 1.40.

Da die Mädchen immer wieder zu den schönen Weisen aus der Väter Tagen zurückkehren, hat die Verfasserin eine große Anzahl solcher Singspiele gesammelt und mit Spielbeschreibungen versehen. Immer ist auf das Gestaltungsvermögen der Kleinen hingewiesen und durch Beispiele dargelegt, wie auch in diesen einfachen Singspielen der Kinder eigenes Schaffen in körperlicher Ausdrucksfähigkeit angeregt und gepflegt werden kann. Eine Anzahl Bilder nach photographischen Aufnahmen erläutert den Inhalt des Buches und zeigt, wie diese in Freilicht und Luft getriebenen Spiele zu einer gymnastisch-ästhetischen Erziehung unserer Mädchen beitragen.

Die Stimmgabel, ihre Schwingungsgesetze und Anwendungen in der Physik. Eine auf fremden Untersuchungen fußende Monographie. Von Dr. Ernst A. Kielhauser. Mit 94 in den Text gedruckten Figuren. [VIII u. 188 S.] gr. 8. 1907. In Leinw. geb. ℳ 6.—

In dem für weitere Kreise berechneten Buche hat der Verfasser zunächst die Schwingungsform der Stimmgabel einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Daran reihen sich Ausführungen über die Obertöne von Stimmgabeln, über die Einrichtung und Wirkungsweise elektromagnetisch betriebener Gabeln u. a. m. Den zweiten Abschnitt des Buches bilden die Erörterungen der wichtigsten Methoden, die zur Bestimmung der Schwingungszahlen von Stimmgabeln herangezogen wurden; der dritte Abschnitt hat die Beziehungen zwischen Tonhöhe und Amplitude, zwischen Tonhöhe und elektromagnetischer Anregung usf. zum Gegenstande. Der abschließende vierte Abschnitt beschäftigt sich mit den wichtigsten Anwendungen der Stimmgabel, wie zur Zeitmessung, zur Klangsynthese und zur Demonstration stehender Schwingungen nach Melde. In ausreichendem Maße fand auch das historische Moment Berücksichtigung.

Damit auch der physikalisch minder Vorgebildete den Ausführungen stets folgen könne, wurden die akustischen Lehren, die sie zur Grundlage haben, soweit es nötig schien, kurz behandelt. Der mathematischen Zeichensprache ist, damit die Monographie auch für den Laien verständlich bleibe, ein ganz geringes Feld eingeräumt und die durch zahlreiche Figuren unterstützte Darstellung möglichst elementar gehalten worden.

Dadurch hofft der Verfasser den weitesten Kreisen entgegengekommen zu sein, jedoch nicht ohne daß auch der Fachmann manches für ihn Wertvolle fände. Es dürfte das Büchlein insofern auch eine Bereicherung der Literatur bedeuten, als es bis heute weder in deutscher noch in einer fremden Sprache eine zusammenfassende Darstellung der Schwingungsgesetze einer Stimmgabel und ihre Anwendungen gibt.

Digitized by Google

Psychologie der Volksdichtung

Von Dr. Otto Böckel

[VI u. 432 S.] gr. 8. 1906. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 8.—.

„Wie müßten doch Herder und Goethe, die Brüder Grimm und Uhland voll Freude und voll Dankes sein über dieses Buch, die reife Frucht eines dem Volkslied gewidmeten Lebenswerkes. Die Psyche des Volkslieds hat sich ihm in ihrer vollen Klarheit und Totalität eröffnet und so kommt sie auch bei größtem Ernst der wissenschaftlichen Darstellung schön und unwiderstehlich in ihrer Macht durch das ganze Buch zum Ausdruck: zur Wirkung auf den Leser. So wird es denn wenig Bücher geben, deren Lektüre in gleich hoher Weise zugleich den anspruchsvollen Gelehrten erfreut und durch Spendung eines ganz auserlesenen Genusses alle Kräfte des Gefühls in seinen Bann zieht.“ (Frankfurter Zeitung.)

„. . . Dies Buch ist so reichhaltig und dabei übersichtlich klar geordnet und so schlicht anmutig ohne allen Gelehrtendünkel und vielsprachigen Ballast geschrieben. Es hat doppelten Wert. Es bietet in seinem eigentlichen Texte eine großartig umfassende Abhandlung über das Wesen des Volksliedes, in seinen überaus zahlreichen Anmerkungen eine Bibliographie zum Thema und somit einen Wegweiser für jeden, der die empfangenen Anregungen in ein oder anderer Hinsicht zu gediegeneren Kenntnissen ausbauen will.“ (Tägliche Rundschau.)

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin

Vier Aufsätze

Von Wilhelm Dilthey

[VI u. 455 S.] gr. 8. 1907. 2. erw. Aufl. Geh. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—

„. . . Dieses tiefe und schöne Buch gewährt einen starken Reiz, Diltheys feinfühlig wägende und leitende Hand das künstlerische Fazit so außerordentlicher Phänomene im unmittelbaren Anschluß an die knappe, großlinige Darstellung ihres Wesens und Lebens ziehen zu sehe[n]. Hier, das fühlt man auf Schritt und Tritt, liegt auch wahrhaft inneres Erlebnis eines Mann[es] zugrunde, dessen eigene Geistesbeschaffenheit ihn zum nachschöpferischen Eindringen in die W[erke] unserer Dichter und Denker geradezu bestimmen mußte. . . . Was diesen auf einen Lebensz[eit]raum von 40 Jahren verteilen — man wendet hier das Wort fast instinktiv an — klassis[chen] Aufsätzen ein ganz besonders edles Gepräge gibt, das ist der goldene Schimmer geistiger Jug[end]frische, der sie verklärt, die lautere Verehrung unserer höchsten literarisch-künstlerischen K[unst]werke, der den Ausdruck überall durchzittert. Hier schreibt Ehrfurcht, und zwar lebendige [Ehr]furcht, die sich den Geistern und ihrem Werk in liebendem Erkenntnisdrange hingibt und . warum sie es tut.“ (Das literarische [Echo]'s

„Das einzigartige Vermögen des Verfassers, vergangenes Leben wieder lebendig zu [machen] und uns Kindern des Tages die großen geschichtlichen Erscheinungen in ihren wesenhafter[en] zu vergegenwärtigen, gestaltet die Untersuchungen zu einem eigenen Kunstwerk. Die g[...] Kraft der Sprache, die das Letzte zu packen weiß, der aber doch auch Ausdrücke für die [...] und weichsten Stimmungen gelingen, die von Anschaulichkeit gesättigte Darstellung, der [...] der behandelten Dichter (deren viel mehr auftreten, als der Titel verrät), die Intir[...] Tiefe, mit der jede dieser Persönlichkeiten erfaßt ist, die auf alle Momente sich [...] Analyse des ästhetischen Wertes ihrer Schöpfung, all dies erhebt die Lektüre, [...] ob nicht ganz einfach ist, doch zu einem vollen und reinen Genuß.“

(Deutsche Literatur[...]

Digitized by Google

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet 1 Mark.	in Bändchen von 120–180 Seiten. Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.	Gebunden Mk. 1.25.

Verzeichnis nach Stichworten.

Aberglaube s. Heilwissenschaft.

Abstammungslehre. Abstammungslehre und Darwinismus. Von Professor Dr. R. Hesse. 2. Auflage. Mit 37 Figuren im Text. (Nr. 39.)
Die Darstellung der großen Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, der Abstammungslehre, erörtert die zwei Fragen: „Was nötigt uns zur Annahme der Abstammungslehre?" und — die viel schwierigere — „wie geschah die Umwandlung der Tier- und Pflanzenarten, welche die Abstammungslehre fordert?" oder: „wie wird die Abstammung erklärt?"

Algebra s. Arithmetik.

Alkoholismus. Der Alkoholismus, seine Wirkungen und seine Bekämpfung. Herausgegeben vom Zentralverband zur Bekämpfung des Alkoholismus. 3 Bändchen. (Nr. 103. 104. 145.)
Die drei Bändchen sind ein kleines wissenschaftliches Kompendium der Alkoholfrage, verfaßt von den besten Kennern der mit ihr zusammenhängenden sozial-hygienischen und sozialethischen Probleme. Sie enthalten eine Fülle von Material in übersichtlicher und schöner Darstellung und sind unentbehrlich für alle, denen die Bekämpfung des Alkoholismus als eine der wichtigsten und bedeutungsvollsten Aufgaben ernster sittlicher und sozialer Kulturarbeit am Herzen liegt.

Band I. Der Alkohol und das Kind. Von Prof. Dr. Wilhelm Weygandt. Die Aufgaben der Schule im Kampf gegen den Alkoholismus. Von Prof. Martin Hartmann. Der Alkoholismus und der Arbeiterstand. Von Dr. Georg Keferstein. Alkoholismus und Armenpflege. Von Stadtrat Emil Münsterberg.

Band II. Einleitung. Von Prof. Dr. Max Rubner. Alkoholismus und Nervosität. Von Professor Dr. Max Lähr. Alkohol und Geisteskrankheiten. Von Dr. Otto Juliusburger. Alkoholismus und Prostitution. Von Dr. O. Rosenthal. Alkohol und Verkehrswesen. Von Eisenbahndirektor de Terra.

Band III. Alkohol und Seelenleben. Von Prof. Dr. Aschaffenburg. Alkohol und Strafgesetz. Von Oberarzt Dr. Juliusburger. Einrichtungen im Kampf gegen den Alkohol. Von Dr. med. Laquer. Wirkungen des Alkohols auf die inneren Organe. Von Dr. med. Liebe. Alkohol als Nahrungsmittel. Von Dr. med. et phil. R. O. Neumann. Älteste deutsche Mäßigkeitsbewegung. Von Pastor Dr. Stubbe.

Ameisen. Die Ameisen. Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 61 Figuren. (Nr. 94.)
Faßt die Ergebnisse der so interessanten Forschungen über das Tun und Treiben einheimischer und exotischer Ameisen, über die Vielgestaltigkeit der Formen im Ameisenstaate, über die Bautätigkeit, Brutpflege und die ganze Ökonomie der Ameisen, über ihr Zusammenleben mit anderen Tieren und mit Pflanzen, über die Sinnestätigkeit der Ameisen und über andere interessante Details aus dem Ameisenleben zusammen.

Amerika. Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Professor J. Laurence Laughlin. Mit 9 graphischen Darstellungen. (Nr. 127.)
Ein Amerikaner behandelt für deutsche Leser die Fragen, die augenblicklich im Vordergrunde des öffentlichen Lebens in Amerika stehen, den Wettbewerb zwischen den Vereinigten Staaten und Europa — Schutzzoll und Reziprozität in den Vereinigten Staaten — Die Arbeiterfrage in den Vereinigten Staaten — Die amerikanische Trustfrage — Die Eisenbahnfrage in den Vereinigten Staaten — Die Bankfrage in den Vereinigten Staaten — Die herrschenden volkswirtschaftlichen Ideen in den Vereinigten Staaten.

Digitized by Google

Amerika. Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Dr. E. Daenell. (Nr. 147.)

Gibt in großen Zügen eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen, kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Vereinigten Staaten von den ersten Kolonisationsversuchen bis zur jüngsten Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen politischen, ethnographischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme, die zur Zeit die Amerikaner besonders bewegen.

——— s. a. Technische Hochschulen, Schulwesen.

Anatomie. Die Anatomie des Menschen. Von Prof. Dr. K. v. Bardeleben. In 4 Bänden. (Nr. 201. 202. 203. 204.)

I. Teil: Allgemeine Anatomie und Entwicklungsgeschichte. Mit 69 Abbild. im Text. (Nr. 201.)
II. Teil: Skelett, Gelenke, Mechanik. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 202.)

In einer Reihe von (4) Bänden wird die menschliche Anatomie in knappem, für gebildete Laien leicht verständlichem Texte dargestellt, wobei eine große Anzahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen die Anschaulichkeit erhöht. Der erste, die „allgemeine Anatomie" behandelnde Band enthält u. a. einiges aus der Geschichte der Anatomie, von Homer bis zur Neuzeit, ferner die Zellen- und Gewebelehre, die Entwicklungsgeschichte, sowie Formen, Maß und Gewicht des Körpers. Im zweiten Band werden dann Skelett, Knochen und die Gelenke nebst einer Mechanik der letzteren, im dritten die bewegenden Organe des Körpers, die Muskeln, das Herz und die Gefäße, im vierten endlich wird die Eingeweidelehre, namentlich der Darmtraktus, sowie die Harn- und Geschlechtsorgane zur Darstellung gebracht.

——— s. a. Heilwissenschaft; Mensch.

Anthropologie s. Mensch.

Arbeiterschutz. Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von weil. Professor Dr. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. (Nr. 78.)

Das Buch bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage" behandelten Stoffes; insbesondere treten die Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen in den Vordergrund.

——— s. a. Versicherung.

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Professor Dr. P. Crantz. I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. Mit 9 Figuren im Text. (Nr. 120.)

Will in leicht faßlicher und für das Selbststudium geeigneter Darstellung über die Anfangsgründe der Arithmetik und Algebra unterrichten und behandelt die sieben Rechnungsarten, die Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten und die Gleichungen zweiten Grades mit einer Unbekannten, wobei schließlich auch die Logarithmen ausführlich behandelt werden.

——— s. a. Mathematische Spiele.

Ästhetik s. Lebensanschauungen.

Astronomie. Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Professor Dr. S. Oppenheim. Mit 24 Abbildungen im Text. (Nr. 110.)

Schildert den Kampf der beiden hauptsächlichsten „Weltbilder", des die Erde und des die Sonne als Mittelpunkt betrachtenden, der einen bedeutungsvollen Abschnitt in der Kulturgeschichte der Menschheit bildet, wie er schon im Altertum bei den Griechen entstanden ist, anderthalb Jahrtausende später zu Beginn der Neuzeit durch Kopernikus von neuem aufgenommen wurde und da erst mit einem Siege des heliozentrischen Systems schloß.

——— s. a. Kalender; Mond; Weltall.

Atome s. Moleküle.

Digitized by Google

Auge. Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Privatdozent Dr. med. Georg Abelsdorff. Mit 15 Abb. im Text. (Nr. 149.)
Schildert die Anatomie des menschlichen Auges sowie die Leistungen des Gesichtssinnes, besonders soweit sie außer dem medizinischen ein allgemein wissenschaftliches oder ästhetisches Interesse beanspruchen können, und behandelt die Gesundheitspflege (Hygiene) des Auges, besonders Schädigungen, Erkrankungen und Verletzungen des Auges, Kurzsichtigkeit und erhebliche Augenkrankheiten, sowie die künstliche Beleuchtung.

Automobil. Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. Karl Blau. Mit 83 Abb. (Nr. 166.)
Gibt in gedrängter Darstellung und leichtfaßlicher Form einen anschaulichen Überblick über das Gesamtgebiet des modernen Automobilismus, so daß sich auch der Nichttechniker mit den Grundprinzipien rasch vertraut machen kann, und behandelt das Benzinautomobil, das Elektromobil und das Dampfautomobil nach ihren Kraftquellen und sonstigen technischen Einrichtungen, wie Zündung, Kühlung, Bremsen, Stundung, Bereifung usw.

Baukunst. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit Abbildungen im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Nr. 8.)
Der Verfasser will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären, indem er zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern, wie die romanische Kunst geschaffen und zur Gotik weiter entwickelt wird.

——— s. a. Städtebilder.

Beethoven s. Musik.

Befruchtungsvorgang. Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen im Text und 4 Doppeltafeln. (Nr. 70.)
Will die Ergebnisse der modernen Forschung, die sich mit dem Befruchtungsproblem befaßt, darstellen. Ei und Samen, ihre Genese, ihre Reifung und ihre Vereinigung werden behandelt und im Chromatin die materielle Grundlage der Vererbung nachgewiesen, während die Bedeutung des Befruchtungsvorganges in einer Mischung der Qualität von zwei Individuen zu sehen ist.

——— s. a. Leben.

Beleuchtungsarten. Die Beleuchtungsarten der Gegenwart. Von Dr. phil. Wilhelm Brüsch. Mit 155 Abbildungen im Text. (Nr. 108.)
Gibt einen Überblick über ein gewaltiges Arbeitsfeld deutscher Technik und Wissenschaft, indem die technischen und wissenschaftlichen Bedingungen für die Herstellung einer wirtschaftlichen Lichtquelle und die Methoden für die Beurteilung ihres wirklichen Wertes für den Verbraucher, die einzelnen Beleuchtungsarten sowohl hinsichtlich ihrer physikalischen und chemischen Grundlagen als auch ihrer Technik und Herstellung behandelt werden.

Bevölkerungslehre. Von Professor Dr. M. Haushofer. (Nr. 50.)
Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Bibel. Der Text des Neuen Testaments nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Tafeln. (Nr. 134.)
Will in die das allgemeine Interesse an der Textkritik bekundende Frage: „Ist der ursprüngliche Text des Neuen Testamentes überhaupt noch herzustellen?“ durch die Erörterung der Verschiedenheiten des Luthertextes (des früheren, revidierten und durchgesehenen) und seines Verhältnisses zum heutigen (deutschen) „berichtigten“ Text, einführen, den „ältesten Spuren des Textes“ nachgehen, eine „Einführung in die Handschriften“ wie die „ältesten Übersetzungen“ geben und in „Theorie und Praxis“ zeigen, wie der Text berichtigt und rekonstruiert wird.

——— s. a. Jesus; Religion.

Bildungswesen. Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwickelung. Von Professor Dr. Friedrich Paulsen. (Nr. 100.)
Auf beschränktem Raum löst der Verfasser die schwierige Aufgabe, indem er das Bildungswesen stets im Rahmen der allgemeinen Kulturbewegung darstellt, so daß die gesamte Kultur-

Digitized by Google

entwicklung unseres Volkes in der Darstellung seines Bildungswesens wie in einem verkleinerten Spiegelbild zur Erscheinung kommt. So wird aus dem Büchlein nicht nur für die Erkenntnis der Vergangenheit, sondern auch für die Forderungen der Zukunft reiche Frucht erwachsen.

Bildungswesen s. a. Hochschulen; Schulwesen.

Biologie s. Abstammungslehre; Ameisen; Befruchtungsvorgang; Leben; Meeresforschung; Pflanzen; Plankton; Tierleben.

Björnson s. Ibsen.

Botanik. Kolonialbotanik. Von Privatdozent Dr. Friedrich Tobler. Mit 21 Abbildungen im Text. (Nr. 184.)

Schildert zunächst die allgemeinen wirtschaftlichen Grundlagen tropischer Landwirtschaft, ihre Einrichtungen und Methoden, um dann die bekanntesten Objekte der Kolonialbotanik, wie Kaffee, Kakao, Tee, Zuckerrohr, Reis, Kautschuk, Guttapercha, Baumwolle, Öl- und Kokospalme einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

——— s. a. Obstbau; Pflanzen; Wald.

Buchgewerbe. Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. (Nr. 182.) Inhalt: Buchgewerbe und Wissenschaft: Prof. Dr. R. Focke. — Buchgewerbe und Literatur: Prof. Dr. G. Witkowski. — Buchgewerbe und Kunst: Prof. Dr. R. Kautzsch. — Buchgewerbe und Religion: Privatdozent lic. Dr. H. Hermelink. — Buchgewerbe und Staat: Prof. Dr. R. Wuttke. — Buchgewerbe und Volkswirtschaft: Prof. Dr. H. Waentig.

Die Vorträge sollen zeigen, wie das Buchgewerbe nach allen Seiten mit sämtlichen Gebieten deutscher Kultur durch tausend Fäden verknüpft ist, wie in ihm sich besonders eng die ideellen und materiellen Bestrebungen und Grundlagen unseres nationalen Lebens miteinander verbinden. Sie wollen nicht nur bei den Angehörigen dieses seit alters her bevorzugten und geistig hochstehenden Gewerbes neue Freude am Beruf erwecken und erhalten, sondern vor allem auch unter den mit ihm in Berührung kommenden Vertretern gelehrter und anderer Berufe verständnisvolle Freunde für seine Eigenart erwerben helfen. In diesem Sinne werden die wichtigsten großen Kulturgebiete behandelt. Der erste Vortrag, über das Buchgewerbe und die Wissenschaft von Prof. Dr. R. Focke dient zugleich als Einleitung in Geist und Absicht der ganzen Reihe, und daran schließen sich dann in naturgemäßer Folge die Beziehungen zur Literatur von Prof. Dr. G. Witkowski, zur Kunst von Prof. Dr. R. Kautzsch, zur Religion von Privatdozent Dr. H. Hermelink, zum Staat von Prof. Dr. R. Wuttke und zur Volkswirtschaft von Prof. Dr. H. Waentig.

——— Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. Mit 7 Tafeln und 26 Abbildungen im Text. (Nr. 175.)

Eine zusammenhängende für weitere Kreise berechnete Darstellung über Geschichte, Herstellung und Vertrieb des Buches mit eingehender Behandlung sämtlicher buchgewerblicher Techniken. Damit will das Buch namentlich auch denen, die als „Autoren" oder in irgend einer anderen näheren Beziehung zur Herstellung des Buches stehen, Anleitung und Belehrung über das umfassende so außerordentlich interessante Gebiet der graphischen Künste, über Ausstattung, Papier, Satz, Illustration, Druck und Einband des Buches geben. Der praktische Wert dieses Bändchens wird erhöht durch zahlreiche Beigaben von Papier-, Schrift- und Illustrationsproben.

——— s. a. Illustrationskunst; Schriftwesen.

Buddha. Leben und Lehre des Buddha. Von Professor Dr. Richard Pischel. Mit 1 Tafel. (Nr. 109.)

Gibt eine wissenschaftlich begründete durchaus objektive Darstellung des Buddhismus, dieser so oft mit dem Christentum verglichenen Lehre, die von den einen auf Kosten des Christentums verherrlicht wird, während die anderen die Lehre Buddhas weit tiefer als dieses stellen. Einer Übersicht über die Zustände Indiens zur Zeit des Buddha folgt eine Darstellung des Lebens des Buddha, wobei besonders die Ähnlichkeiten mit den Evangelien und die Frage der Möglichkeit der Übertragung buddhistischer Erzählungen auf Jesus erörtert werden, seiner Stellung zu Staat und Kirche, seiner Lehrweise, sowie seiner Lehre, wobei die „vier edlen Wahrheiten", die „Formel vom Kausalnexus" und der populärste Begriff des „Nirvana" erörtert werden, seiner Ethik und der weiteren Entwicklung des Buddhismus.

Digitized by Google

Chemie. Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimental-Chemie. Von Professor Dr. R. Blochmann. 3. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 5.)

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein und zeigt die außerordentliche Bedeutung desselben für unser Wohlergehen.

——— Bilder aus der chemischen Technik. Von Dr. Artur Müller. Mit 24 Abbildungen im Text. (Nr. 191.)

Sucht unter Benutzung lehrreicher Abbildungen die Ziele und Hilfsmittel der chemischen Technik darzulegen, zu zeigen, was dieses Arbeitsgebiet zu leisten vermag und in welcher Weise chemische Prozesse technisch durchgeführt werden, wobei zunächst die allgemein verwendeten Apparate und Vorgänge der chemischen Technik beschrieben, dann praktische Beispiele für deren Verwendung dargestellt und ausgewählte Sonderzweige des gewaltigen Gebietes geschildert werden. Insbesondere werden so die anorganisch-chemische Großindustrie (Schwefelsäure, Soda, Chlor, Salpetersäure usw.), ferner die Industrien, die mit der Destillation organischer Stoffe zusammenhängen (Leuchtgaserzeugung, Teerdestillation, künstliche Farbstoffe usw.) behandelt.

——— Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Ein Überblick über die Fortschritte der neueren organischen Chemie. Von Dr. B. Bavinck. Mit 7 Figuren im Text. (Nr. 187.)

Gibt, ausgehend von einer kurzen Einführung in die Grundlagen der Chemie, einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Kenntnisse der organischen Chemie, auf deren Leistungen nächst der Einführung von Dampf und Elektrizität die große Veränderung unserer ganzen Lebenshaltung beruht, und sucht das Verständnis ihrer darauf begründeten praktischen Erfolge zu vermitteln, wobei besonderes Gewicht auf die für die Industrie, Heilkunde und das tägliche Leben wertvollsten Entdeckungen und Erfindungen gelegt wird, andererseits auf die Forschungsergebnisse, welche eine künftige Lösung des Stoffwechselproblems voraussehen lassen, wobei zugleich eine Einsicht in die angehende Kompliziertheit der chemischen Vorzüge im lebenden Organismus eröffnet wird.

——— s. a. Haushalt; Metalle; Pflanzen; Technik.

Christentum. Aus der Werdezeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Professor Dr. J. Geffcken. (Nr. 54.)

Gibt durch eine Reihe von Bildern eine Vorstellung von der Stimmung im alten Christentum und von seiner inneren Kraft und verschafft so ein Verständnis für die ungeheure und vielseitige welthistorische kultur- und religionsgeschichtliche Bewegung.

——— s. a. Bibel; Jesus; Religion.

Dampf und Dampfmaschine. Von Prof. R. Vater. Mit 44 Abb. (Nr. 63.)

Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Deutschland s. a. Dorf; Fürstentum; Geschichte; Kolonien; Volksstämme; Weltwirtschaft; Wirtschaftsgeschichte.

Dorf, das deutsche. Von Robert Mielke. Mit 51 Abb. im Text. (Nr. 192.)

Schildert, von den Anfängen der Siedelungen in Deutschland ausgehend, wie sich mit dem Wechsel der Wohnsitze die Gestaltung des Dorfes änderte, wie mit neuen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnissen das Bild immer reicher wurde, bis sie im Anfange des 19. Jahrhunderts ein fast wunderbares Mosaik ländlicher Siedelungstypen darstellte, und bringt so, von der geographischen Grundlage als wichtigern Faktor in der Entwicklung des Dorfes, seiner Häuser, Gärten und Straßen ausgehend, politische, wirtschaftliche und künstlerische Gesichtspunkte gleichmäßig zur Geltung, durch ein Kapitel über die Kultur des Dorfes die durch zahlreiche Abbildungen belebte Schilderung ergänzend.

Drama. Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 2. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Nr. 51.)

Digitized by Google

Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum.

Drama s. a. Ibsen; Schiller; Shakespeare.

Dürer. Albrecht Dürer. Von Dr. Rudolf Wustmann. Mit 33 Abbildungen im Text. (Nr. 97.)
Eine schlichte und knappe Erzählung des gewaltigen menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Albrecht Dürers und eine Darstellung seiner Kunst, in der nacheinander seine Selbst- und Angehörigenbildnisse, die Zeichnungen zur Apokalypse, die Darstellungen von Mann und Weib, das Marienleben, die Stiftungsgemälde, die Radierungen von Rittertum, Trauer und Heiligkeit sowie die wichtigsten Werke aus der Zeit der Reife behandelt werden.

Ehe und Eherecht. Von Professor Dr. Ludwig Wahrmund. (Nr. 115.)
Schildert in gedrängter Fassung die historische Entwicklung des Ehebegriffes von den orientalischen und klassischen Völkern an nach seiner natürlichen, sittlichen und rechtlichen Seite und untersucht das Verhältnis von Staat und Kirche auf dem Gebiete des Eherechtes, behandelt darüber hinaus aber auch alle jene Fragen über die rechtliche Stellung der Frau und besonders der Mutter, die immer lebhafter die öffentliche Meinung beschäftigen.

Eisenbahnen. Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung. Von Professor Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen im Text und einer Doppeltafel. (Nr. 71.)
Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser die moderne Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten, sowie der Betrieb selbst werden besprochen, schließlich ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen gegeben.

——— Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart. Von Eisenbahnbau- und Betriebsinspektor E. Biedermann. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. (Nr. 144.)
Nach einem geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Eisenbahnen werden die wichtigsten Gebiete der modernen Eisenbahntechnik behandelt, Oberbau, Entwicklung und Umfang der Spurbahnnetze in den verschiedenen Ländern, die Geschichte des Lokomotivenwesens bis zur Ausbildung der Heißdampflokomotiven einerseits und des elektrischen Betriebes andererseits, sowie der Sicherung des Betriebes durch Stellwerks- und Blockanlagen.

——— s. a. Technik; Verkehrsentwicklung.

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Geh. Bergrat Professor Dr. H. Wedding. 2. Auflage. Mit 12 Figuren im Text. (Nr. 20.)
Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird. Besonders wird der Hochofenprozeß nach seinen chemischen, physikalischen und geologischen Grundlagen geschildert und die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse erörtert.

Elektrotechnik. Grundlagen der Elektrotechnik. Von Dr. Rud. Blochmann. Mit 128 Abbildungen im Text. (Nr. 168.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der elektrischen Erscheinungen, ihrer Grundgesetze und ihrer Beziehungen zum Magnetismus, sowie eine Einführung in das Verständnis der zahlreichen praktischen Anwendungen der Elektrizität in den Maschinen zur Krafterzeugung, wie in der elektrischen Beleuchtung und in der Chemie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Funkentelegraphie; Telegraphie.

England. Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von W. Langenbeck. Mit 19 Bildnissen. (Nr. 174.)
Schildert nach einem Überblick über das mittelalterliche England die Anfänge der englischen Kolonialpolitik im Zeitalter der Königin Elisabeth, die innere politische Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert, das allmähliche Aufsteigen zur Weltmacht, den gewaltigen wirtschaftlichen und maritimen Aufschwung, sowie den Ausbau des Kolonialreiches im 18. Jahrhundert und schließt mit einer Beleuchtung über den gegenwärtigen Stand und die mutmaßliche Zukunft des britischen Weltreiches.

Digitized by Google

Entdeckungen. Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Professor Dr. S. Günther. 2. Auflage. Mit einer Weltkarte. (Nr. 26.)

Mit lebendiger Darstellungsweise sind hier die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit ansprechend geschildert, von der Begründung der portugiesischen Kolonialherrschaft und den Fahrten des Columbus an bis zu dem Hervortreten der französischen, britischen und holländischen Seefahrer.

—— s. a. Polarforschung.

Erde. Aus der Vorzeit der Erde. Vorträge über allgemeine Geologie. Von Professor Dr. Fr. Frech. Mit 49 Abbildungen im Text und auf 5 Doppeltafeln. (Nr. 61.)

Erörtert die interessantesten und praktisch wichtigsten Probleme der Geologie: die Tätigkeit der Vulkane, das Klima der Vorzeit, Gebirgsbildung, Korallenriffe, Talbildung und Erosion, Wildbäche und Wildbachverbauung.

—— s. a. Mensch und Erde; Wirtschaftsgeschichte.

Erfindungswesen s. Gewerbe.

Ernährung. Ernährung und Volksnahrungsmittel. Sechs Vorträge von weil. Professor Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. (Nr. 19.)

Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre. Durch Erörterung der grundlegenden Begriffe werden die Zubereitung der Nahrung und der Verdauungsapparat besprochen und endlich die Herstellung der einzelnen Nahrungsmittel, insbesondere auch der Konserven behandelt.

—— s. a. Alkoholismus; Haushalt; Kaffee; Säugling.

Erziehung. Moderne Erziehung in Haus und Schule. Vorträge in der Humboldt-Akademie zu Berlin. Von J. Tews. (Nr. 159.)

Betrachtet die Erziehung als Sache nicht eines einzelnen Berufes, sondern der gesamten gegenwärtigen Generation, zeichnet scharf die Schattenseiten der modernen Erziehung und zeigt Mittel und Wege für eine allseitige Durchdringung des Erziehungsproblems. In diesem Sinne werden die wichtigsten Erziehungsfragen behandelt: Die Familie und ihre pädagogischen Mängel, der Lebensmorgen des modernen Kindes, Bureaukratie und Schematismus, Persönlichkeitspädagogik, Zucht und Zuchtmittel, die religiöse Frage, gemeinsame Erziehung der Geschlechter, die Armen am Geiste, Erziehung der reiferen Jugend usw.

—— s. a. Jugendfürsorge; Knabenhandarbeit; Pädagogik; Schulwesen.

Evolutionismus s. Lebensanschauungen.

Farben s. Licht.

Frankreich s. Napoleon.

Frauenarbeit. Die Frauenarbeit, ein Problem des Kapitalismus. Von Privatdozent Dr. Robert Wilbrandt. (Nr. 106.)

Das Thema wird als eine der brennendsten Fragen behandelt, die uns durch den Kapitalismus aufgegeben worden sind, und behandelt von dem Verhältnis von Beruf und Mutterschaft aus, als dem zentralen Problem der ganzen Frage, die Ursachen der niedrigen Bezahlung der weiblichen Arbeit, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in der Konkurrenz der Frauen mit den Männern, den Gegensatz von Arbeiterinnenschutz und Befreiung der weiblichen Arbeit.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. Käthe Schirmacher. (Nr. 67.)

Gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der modernen Frauenbewegung in allen Ländern und schildert eingehend die Bestrebungen der modernen Frau auf dem Gebiet der Bildung, der Arbeit, der Sittlichkeit, der Soziologie und Politik.

Frauenkrankheiten. Gesundheitslehre für Frauen. In acht Vorträgen. Von Privatdozent Dr. R. Sticher. Mit 13 Abbildungen im Text. (Nr. 171.)

Eine Gesundheitslehre für Frauen, die über die Anlage des weiblichen Organismus und seine Pflege unterrichtet, zeigt, wie diese bereits im Kindesalter beginnen muß, welche Bedeutung die allgemeine körperliche und geistige Hygiene insbesondere in der Zeit der Entwickelung hat, um sich dann eingehend mit dem Beruf der Frau als Gattin und Mutter zu beschäftigen.

Digitized by Google

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Direktor Dr. Ed. Otto. Mit 25 Abbildungen. (Nr. 45.)
Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Friedensbewegung. Die moderne Fr. Von Alfred H. Fried. (Nr. 157.)
Entwickelt das Wesen und die Ziele der Friedensbewegung, gibt dann eine Darstellung der Schiedsgerichtsbarkeit in ihrer Entwicklung und ihrem gegenwärtigen Umfang mit besonderer Berücksichtigung der hohen Bedeutung der Haager Friedenskonferenz, beschäftigt sich hierauf mit dem Abrüstungsproblem und gibt zum Schluß einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Friedensbewegungen und eine chronologische Darstellung der für sie bedeutsamen Ereignisse.

——— s. a. Recht.

Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von Adele v. Portugall. Mit 5 Tafeln. (Nr. 82.)
Lehrt die grundlegenden Gedanken der Methode Fröbels kennen und gibt einen Überblick seiner wichtigsten Schriften mit Betonung aller jener Kernaussprüche, die treuen und oft ratlosen Müttern als Wegweiser in Ausübung ihres hehrsten und heiligsten Berufes dienen können.

Funkentelegraphie. Die Funkentelegraphie. Von Ober-Postpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrationen. (Nr. 167.)
Nach einer Übersicht über die elektrischen Vorgänge bei der Funkentelegraphie und einer eingehenden Darstellung des Systems Telefunken werden die für die verschiedenen Anwendungsgebiete erforderlichen einzelnen Konstruktionstypen vorgeführt, (Schiffsstationen, Landstationen, Militärstationen und solche für den Eisenbahndienst), wobei nach dem neuesten Stand von Wissenschaft und Technik in jüngster Zeit ausgeführte Anlagen beschrieben werden. Danach wird der Einfluß der Funkentelegraphie auf Wirtschaftsverkehr und das Wirtschaftsleben (im Handels- und Kriegsseeverkehr, für den Heeresdienst, für den Wetterdienst usw.) sowie im Anschluß daran die Regelung der Funkentelegraphie im deutschen und internationalen Verkehr erörtert.

Fürsorgewesen s. Jugendfürsorge.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. E. Hubrich. (Nr. 80.)
Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Verfassungsverhältnisse, wobei nach kürzerer Beleuchtung der älteren Verfassungszustände der Verfasser die Begründung des fürstlichen Absolutismus und demgegenüber das Erwachen, Fortschreiten und Siegen des modernen Konstitutionalismus eingehend bis zur Entstehung der preußischen Verfassung und zur Begründung des deutschen Reiches schildert.

——— s. a. Geschichte; Verfassung.

Gasmaschinen s. Wärmekraftmaschinen.

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. Georg Ilberg. (Nr. 151.)
Erörtert das Wesen der Geisteskrankheiten und an eingehend zur Darstellung gelangenden Beispielen die wichtigsten Formen geistiger Erkrankung, um so ihre Kenntnis zu fördern, die richtige Beurteilung der Zeichen geistiger Erkrankung und damit eine rechtzeitige verständnisvolle Behandlung derselben zu ermöglichen.

Geistesleben s. Mensch.

Geographie s. Dorf; Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Städte; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. Mit 17 Abbildungen. (Nr. 75.)
Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Digitized by Google

Germanen. Germanische Mythologie. Von Dr. Jul. v. Negelein. (Nr. 95.)
Der Verfasser gibt ein Bild germanischen Glaubenslebens, indem er die Äußerungen religiösen Lebens namentlich auch im Kultus und in den Gebräuchen des Aberglaubens aufsucht, sich überall bestrebt, das zugrunde liegende psychologische Motiv zu entdecken, die verwirrende Fülle mythischer Tatsachen und einzelner Namen aber demgegenüber zurücktreten läßt.

Geschichte. Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Professor Dr. K. Th. v. Heigel. (Nr. 129.)
Bietet eine knappe Darstellung der wichtigsten politischen Ereignisse vom Ausbruche der französischen Revolution bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, womit eine Schilderung der politischen Ideen Hand in Hand geht und wobei überall Ursache und Wirkung, d. h. der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge, dargelegt, auch Sinnesart und Taten wenigstens der einflußreichsten Persönlichkeiten gewürdigt werden.

——— Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Professor Dr. Ottokar Weber. 2 Bändchen. (Nr. 123. 124.)
Ein knappes und doch eindrucksvolles Bild der nationalen und kulturellen Entwickelung der Neuzeit, das aus den vier Jahrhunderten je drei Persönlichkeiten herausgreift, die bestimmend eingegriffen haben in den Werdegang deutscher Geschichte. Der große Reformator, Regenten großer und kleiner Staaten, Generale, Diplomaten kommen zu Wort. Was Martin Luther einst geträumt: ein nationales deutsches Kaiserreich, unter Bismarck steht es begründet da.

——— 1848. Sechs Vorträge von Professor Dr. Ottokar Weber. (Nr. 53.)
Bringt auf Grund des überreichen Materials in knapper Form eine Darstellung der wichtigen Ereignisse des Jahres 1848, dieser nahezu über ganz Europa verbreiteten großen Bewegung in ihrer bis zur Gegenwart reichenden Wirkung.

——— Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 37.)

——— Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwickelungsgeschichte der Gegenwart. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 101.)

——— Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 102.)
Die 3 Bändchen geben zusammen eine in Auffassung und Darstellung durchaus eigenartige Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. „Restauration und Revolution" behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Fehlschlagen aller Hoffnungen in der Mitte des Jahrhunderts. „Die Reaktion und die neue Ära", beginnend mit der Zeit der Ermattung nach dem großen Aufschwung von 1848, stellt in den Mittelpunkt des Prinzen von Preußen und Otto von Bismarcks Schaffen. „Vom Bund zum Reich" zeigt uns Bismarck mit sicherer Hand die Grundlage des Reiches vorbereitend und dann immer entschiedener allem Geschehenen das Gepräge seines Geistes verleihend.

——— s. a. Amerika; Bildungswesen; Deutschland; Dorf; England; Entdeckungen; Frauenleben; Fürstentum; Germanen; Japan; Jesuiten; Ingenieurtechnik; Kalender; Kriegswesen; Kultur; Kunst; Literaturgeschichte; Luther; Münze; Musik; Napoleon; Palästina; Philosophie; Pompeji; Rom; Schulwesen; Städtewesen; Verfassung; Volksstämme; Welthandel; Wirtschaftsgeschichte.

Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 2. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. (Nr. 1.)
In klarer und überaus fesselnder Darstellung unterrichtet der Verfasser über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und die Infektionskrankheiten, kurz über wichtige Fragen der Hygiene.

——— s. a. Alkoholismus; Auge; Ernährung; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Gymnastik; Haushalt; Heilwissenschaft; Krankenpflege; Mensch; Nervensystem; Säugling; Schulhygiene; Stimme; Tuberkulose.

Digitized by Google

Gewerbe. Der gewerbliche Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanwalt B. Tolksdorf. (Nr. 138.)
Nach einem allgemeinen Überblick über Entstehung und Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes und einer Bestimmung der Begriffe Patent und Erfindung wird zunächst das deutsche Patentrecht behandelt, wobei der Gegenstand des Patentes, der Patentberechtigte, das Verfahren in Patentsachen, die Rechte und Pflichten des Patentinhabers, das Erlöschen des Patentrechtes und die Verletzung und Anmaßung des Patentschutzes erörtert werden. Sodann wird das Muster- und Warenzeichenrecht dargestellt und dabei besonders Art und Gegenstand der Muster, ihre Nachbildung, Eintragung, Schutzdauer und Löschung klargelegt. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich mit den internationalen Verträgen und dem Ausstellungsschutz. Zum Schlusse wird noch die Stellung der Patentanwälte besprochen.

——— s. a. Buchgewerbe; Pflanzen.

Gymnastik. Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor Karl Möller. I. Band: Von Schiller bis Lange. (Nr. 188.)
Will für die die Gegenwart bewegenden Probleme einer harmonischen Entfaltung aller Kräfte des Körpers und Geistes die gewichtigsten Zeugnisse aus den Schriften unserer führenden Geister beibringen. Das erste Bändchen enthält Aussprüche und Aufsätze von Schiller, Goethe, Jean Paul, Gutsmuths, Jahn, Diesterweg, Roßmäßler, Spieß, Fr. Th. Vischer und Fr. A. Lange.

——— Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Professor Dr. R. Zander. 2. Auflage. Mit 19 Abbildungen. (Nr. 13.)
Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht; erörtert besonders die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

——— s. a. Gesundheitslehre.

Handfertigkeit s. Knabenhandarbeit.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Direktor Dr. Ed. Otto. 2. Aufl. Mit 27 Abb. auf 8 Tafeln. (Nr. 14.)
Eine Darstellung der Entwicklung des deutschen Handwerks bis in die neueste Zeit, der großen Umwälzung aller wirtschaftlichen Verhältnisse im Zeitalter der Eisenbahnen und Dampfmaschinen und der Handwerkerbewegungen des 19. Jahrhunderts, wie des älteren Handwerkslebens, seiner Sitten, Bräuche und Dichtung.

Haus. Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Professor Dr. Rudolf Meringer. Mit 106 Abbildungen, darunter 85 von Professor A. von Schroetter. (Nr. 116.)
Das Buch will das Interesse an dem deutschen Haus, wie es geworden ist, fördern; mit zahlreichen künstlerischen Illustrationen ausgestattet, behandelt es nach dem „Herdhaus" das oberdeutsche Haus, führt dann anschaulich die Einrichtung der für dieses charakteristischen Stube, den Ofen, den Tisch, das Eßgerät vor und gibt einen Überblick über die Herkunft von Haus und Hausrat.

——— Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Regierungsbaumeister a. D. Chr. Ranck. Mit 70 Abbildungen. (Nr. 121.)
Der Verfasser führt den Leser in das Haus des germanischen Landwirtes und zeigt dessen Entwicklung, wendet sich dann dem Hause der skandinavischen Bauern zu, um hierauf die Entwicklung des deutschen Bauernhauses während des Mittelalters darzustellen und mit einer Schilderung der heutigen Form des deutschen Bauernhauses zu schließen.

——— s. a. Kunst.

Haushalt. Die Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. J. Bongardt. 2 Bändchen. (Nr. 125. 126.)
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abbildungen.
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abbildungen.
Selbst gebildete Hausfrauen können sich Fragen nicht beantworten wie die, weshalb sie z. B. kondensierte Milch auch in der heißen Zeit in offenen Gefäßen aufbewahren können, weshalb sie hartem Wasser Soda zusetzen, weshalb Obst im kupfernen Kessel nicht erkalten soll. Da

Digitized by Google

soll hier an der Hand einfacher Beispiele, unterstützt durch Experimente und Abbildungen, das naturwissenschaftliche Denken der Leserinnen so geschult werden, daß sie befähigt werden, auch solche Fragen selbst zu beantworten, die das Buch unberücksichtigt läßt.

Haushalt. Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. G. Abel. Mit Abbildungen im Text und einer mehrfarbigen Doppeltafel. (Nr. 76.)
Das Bändchen will Gelegenheit bieten, die in Küche und Haus täglich sich vollziehenden chemischen und physikalischen Prozesse richtig zu beobachten und nutzbringend zu verwerten. So werden Heizung und Beleuchtung, vor allem aber die Ernährung erörtert, werden tierische und pflanzliche Nahrungsmittel, Genußmittel und Getränke behandelt.

——— s. a. Kaffee.

Haydn s. Musik.

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Professor Dr. Richard Vater. Mit 67 Abbildungen im Text. (Nr. 196.)
Will, ohne umfangreiche Kenntnisse auf dem Gebiet der Mechanik vorauszusetzen, an der Hand zahlreicher einfacher Skizzen das Verständnis für die Wirkung der Hebezeuge einem weiteren Kreise zugänglich machen. So werden die Hebe-Vorrichtungen fester, flüssiger und luftförmiger Körper nach dem neuesten Stand der Technik einer ausführlichen Betrachtung unterzogen, wobei wichtigere Abschnitte, wie: Hebel und schiefe Ebene, Druckwasserhebevorrichtungen, Zentrifugalpumpen, Gebläse usw. besonders eingehend behandelt sind.

Heilwissenschaft, Die moderne. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Badearzt Dr. S. Ebel. (Nr. 25.)
Will in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus einführen, indem die geschichtliche Entwicklung der medizinischen Grundbegriffe, die Leistungsfähigkeit und die Fortschritte der modernen Heilkunst, die Beziehungen zwischen der Diagnose und der Behandlung der Krankheit, sowie die Grenzen der modernen Diagnostik behandelt werden.

——— Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Professor Dr. D. von Hansemann. (Nr. 83.)
Behandelt alle menschlichen Verhältnisse, die in irgend einer Beziehung zu Leben und Gesundheit stehen, besonders mit Rücksicht auf viele schädliche Arten des Aberglaubens, die geeignet sind, Krankheiten zu fördern, die Gesundheit herabzusetzen und auch in moralischer Beziehung zu schädigen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Gesundheitslehre; Krankenpflege; Nervensystem; Säugling.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildnisse Herbarts. (Nr. 164.)
Herbarts Lehre zu kennen, ist für den Philosophen wie für den Pädagogen gleich wichtig. Indes seine eigenartige Terminologie und Deduktionsweise erschwert das Einleben in seine Gedankengefilde. Flügel versteht es mit musterhaftem Geschick, der Interpret des Meisters zu sein, dessen Werdegang zu prüfen, seine Philosophie und Pädagogik gemeinverständlich darzustellen.

Hilfsschulwesen, Vom. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Nr. 73.)
Es wird in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik gegeben. An Hand der vorhandenen Literatur und auf Grund von Erfahrungen wird nicht allein zusammengestellt, was bereits geleistet worden ist, sondern auch hervorgehoben, was noch der Entwicklung und Bearbeitung harrt.

——— s. a. Geisteskrankheiten; Jugendfürsorge.

Hochschulen, Technische, in Nordamerika. Von Prof. Dr. S. Müller. Mit zahlreichen Textabbildungen, einer Karte und Lageplan. (Nr. 190.)
Gibt, von lehrreichen Abbildungen unterstützt, einen anschaulichen Überblick über Organisation, Ausstattung und Unterrichtsbetrieb der amerikanischen technischen Hochschulen unter besonderer Hervorhebung der sie kennzeichnenden Merkmale: enge Fühlung zwischen Lehrern und Studierenden und vorwiegend praktische Tätigkeit in Laboratorien und Werkstätten.

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. K. Rathgen. (Nr. 72.)
Schildert auf Grund langjähriger eigener Erfahrungen in Japan Land und Leute, Staat und Wirtschaftsleben sowie die Stellung Japans im Weltverkehr und ermöglicht so ein wirkliches Verständnis für die staunenswerte (wirtschaftliche und politische) innere Neugestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten.

Digitized by Google

Japan s. a. Kunst.

Ibsen. Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Professor Dr. B. Kahle. (Nr. 193.)

In großen Zügen wird die Entwicklung und die Eigenart der beiden größten Dichter Norwegens dargestellt, einmal auf der Grundlage der Besonderheiten des norwegischen Volkes, andererseits im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, durch die ergänzende Schilderung von 5 anderen norwegischen Dichtern (Lie, Kielland, Skram, Garborg, Hamsun) erweitert sich die Darstellung zu einem Bild der jüngsten geistigen Entwicklung des uns Deutschen so nahestehenden norwegischen Volkes.

Idealismus s. Lebensanschauungen; Rousseau.

Jesuiten. Die Jesuiten. Eine historische Skizze von Professor Dr. H. Boehmer. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. (Nr. 49.)

Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens, das nicht nur von der sogenannten Jesuitenmoral oder von der Ordensverfassung, sondern auch von der Jesuitenschule, von den Leistungen des Ordens auf dem Gebiete der geistigen Kultur, von dem Jesuitenstaate usw. handelt.

Jesus. Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. H. Weinel. 2. Aufl. (Nr. 46.)

Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

—— Jesus und seine Zeitgenossen. Von Pastor K. Bonhoff. (Nr. 89.)

Die ganze Herbheit und köstliche Frische des Volkskindes, die hinreißende Hochherzigkeit und prophetische Überlegenheit des genialen Volksmannes, die reife Weisheit des Jüngerbildners und die religiöse Tiefe und Weite des Evangeliumverkünders von Nazareth wird erst empfunden, wenn man ihn in seinem Verkehr mit den ihn umgebenden Menschengestalten, Volks- und Parteigruppen zu verstehen sucht, wie es dieses Büchlein tun will.

—— Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer Dr. Paul Mehlhorn. (Nr. 137.)

Will zeigen, was von dem im Neuen Testament uns überlieferten Leben Jesu als wirklicher Tatbestand festzuhalten, was als Sage oder Dichtung zu betrachten ist, durch Darlegung der Grundsätze, nach denen die Scheidung des geschichtlich Glaubwürdigen und der es umrankenden Phantasiegebilde vorzunehmen ist und durch Vollziehung der so gekennzeichneten Art chemischer Analyse an den wichtigsten Stoffen des „Lebens Jesu".

—— s. a. Bibel; Christentum; Religion.

Illustrationskunst. Die deutsche Illustration. Von Professor Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 35 Abbildungen. (Nr. 44.)

Behandelt ein besonders wichtiges und lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Teil „Kunsterziehung".

—— s. a. Buchgewerbe.

Industrie, chemische, s. Pflanzen; Technik.

Infinitesimalrechnung. Einführung in die Inf. mit einer histor. Übersicht. Von Professor Dr. Gerhard Kowalewski. Mit 18 Fig. (Nr. 197.)

Bietet in allgemeinverständlicher Form eine Einführung in die Infinitesimalrechnung, ohne die heute eine streng wissenschaftliche Behandlung der Naturwissenschaften unmöglich ist, die die nicht sowohl in dem Kalkül selbst, als vielmehr in der gegenüber der Elementarmathematik veränderten Betrachtungsweise unter den Gesichtspunkten der Kontinuität und des Unendlichen liegenden Schwierigkeiten zu überwinden lehren will.

Digitized by Google

Ingenieurtechnik. Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Baurat Kurt Merckel. 2. Auflage. Mit 55 Abbildungen. (Nr. 28.)
Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor: die Gebirgsbahnen, die Bergbahnen, und als deren Vorläufer die bedeutenden Gebirgsstraßen der Schweiz und Tirols, die großen Eisenbahnverbindungen in Asien, endlich die modernen Kanal- und Hafenbauten.

——— Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Baurat Kurt Merckel. Mit 43 Abbildungen im Text und auf einer Doppeltafel. (Nr. 60.)
Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Ägypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Israel s. Religion.

Jugend-Fürsorge. Von Direktor Dr. Joh. Petersen. 2 Bände. (Nr. 161. 162.)
Band I: Die öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend.
Band II: Die öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend.
Erörtert alle das Fürsorgewesen betreffenden Fragen, deckt die ihm anhaftenden Mängel auf, zeigt zugleich aber auch die Mittel und Wege zu ihrer Beseitigung. Besonders eingehend werden behandelt in dem 1. Bändchen das Vormundschaftsrecht, die Säuglingssterblichkeit, die Fürsorge für uneheliche Kinder, die Gemeindewaisenpflege, die Vor- und Nachteile der Anstalts- und Familienpflege, in dem 2. Bändchen die gewerbliche Ausnutzung der Kinder und der Kinderschutz im Gewerbe, die Kriminalität der Jugend und die Zwangserziehung, die Fürsorge für die schulentlassene Jugend.

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Aufgußgetränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Nr. 132.)
Behandelt, durch zweckentsprechende Abbildungen unterstützt, Kaffee, Tee und Kakao eingehender, Mate und Kola kürzer, in bezug auf die botanische Abstammung, die natürliche Verbreitung der Stammpflanzen, die Verbreitung ihrer Kultur, die Wachstumsbedingungen und die Kulturmethoden, die Erntezeit und die Ernte, endlich die Gewinnung der fertigen Ware, wie der Weltmarkt sie aufnimmt, aus dem geernteten Produkte.

——— s. a. Botanik; Ernährung; Haushalt.

Kalender. Der Kalender. Von Professor Dr. W. F. Wislicenus. (Nr. 69.)
Erklärt die astronomischen Erscheinungen, die für unsere Zeitrechnung von Bedeutung sind, und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens vom römischen Kalender ausgehend, den Werdegang der christlichen Kalender bis auf die neueste Zeit verfolgend, setzt ihre Einrichtungen auseinander und lehrt die Berechnung kalendarischer Angaben für Vergangenheit und Zukunft, sie durch zahlreiche Beispiele erläuternd.

Kant. Immanuel Kant; Darstellung und Würdigung. Von Professor Dr. O. Külpe. Mit einem Bildnisse Kants. (Nr. 146.)
Kant hat durch seine grundlegenden Werke ein neues Fundament für die Philosophie aller Völker und Zeiten geschaffen. Dieses in seiner Tragfähigkeit für moderne Ideen darzustellen, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gestellt. Es ist ihm gelungen, den wirklichen Kant mit historischer Treue zu schildern und doch auch zu beleuchten, wie die Nachwelt berufen ist, hinauszustreben über die Anschauungen des gewaltigen Denkers, da auch er ein Kind seiner Zeit ist und manche seiner Lehrmeinungen vergänglicher Art sein müssen.

——— s. a. Philosophie.

Kinderpflege s. Säugling.

Knabenhandarbeit, Die, in der heutigen Erziehung. Von Seminardirektor Dr. Alw. Pabst. Mit 21 Abbildungen im Text und 1 Titelbild. (Nr. 140.)
Gibt einen Überblick über die Geschichte des Knabenhandarbeitsunterrichts, untersucht seine Stellung im Lichte der modernen pädagogischen Strömungen und erhärtet seinen Wert als Erziehungsmittel, erörtert sodann die Art des Betriebes in den verschiedenen Schulen und gibt zum Schlusse eine vergleichende Darstellung der Systeme in den verschiedenen Ländern.

Digitized by Google

Kolonien. Die deutschen Kolonien. Land und Leute. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen und 2 Karten. (Nr. 98.)
Bringt auf engem Raume eine durch Abbildungen und Karten unterstützte, wissenschaftlich genaue Schilderung der deutschen Kolonien, sowie eine einwandfreie Darstellung ihrer Völker nach Nahrung und Kleidung, Haus und Gemeindeleben, Sitte und Recht, Glaube und Aberglaube, Arbeit und Vergnügen, Gewerbe und Handel, Waffen und Kampfesweise.

——— s. a. Botanik; England.

Kraftfahrzeuge s. Automobil.

Krankenpflege. Vorträge gehalten von Chefarzt Dr. B. Leick. (Nr. 152.)
Gibt zunächst einen Überblick über Bau und Funktion der inneren Organe des Körpers und deren hauptsächlichsten Erkrankungen und erörtert dann die hierbei zu ergreifenden Maßnahmen. Besonders eingehend wird die Krankenpflege bei Infektionskrankheiten sowie bei plötzlichen Unglücksfällen und Erkrankungen behandelt.

——— s. a. Gesundheitslehre.

Kriegswesen. Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Zwanglose Skizzen von Major O. von Sothen. Mit 9 Übersichtskärtchen. (Nr. 59.)
In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena - Königgrätz - Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert. Damit verbunden sind kurze Schilderungen der preußischen Armee von 1806 und nach den Befreiungskriegen, sowie nach der Reorganisation von 1860, endlich des deutschen Heeres von 1870 bis zur Jetztzeit.

——— Der Seekrieg. Seine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von Kurt Freiherr von Maltzahn, Vize-Admiral a. D. (Nr. 99.)
Der Verf. bringt den Seekrieg als Kriegsmittel wie als Mittel der Politik zur Darstellung, indem er zunächst die Entwicklung der Kriegsflotte und der Seekriegsmittel schildert und dann die heutigen Weltwirtschaftsstaaten und den Seekrieg behandelt, wobei er besonders das Abhängigkeitsverhältnis, in dem unsere Weltwirtschaftsstaaten kommerziell und politisch zu den Verkehrswegen der See stehen, darstellt.

Kultur. Die Anfänge der menschlichen Kultur. Von Prof. Dr. Ludwig Stein. (Nr. 93.)
Behandelt in der Überzeugung, daß die Kulturprobleme der Gegenwart sich uns nur durch einen tieferen Einblick in ihren Werdegang erschließen, Natur und Kultur, den vorgeschichtlichen Menschen, die Anfänge der Arbeitsteilung, die Anfänge der Rassenbildung, ferner die Anfänge der wirtschaftlichen, intellektuellen, moralischen und sozialen Kultur.

——— s. a. Buchgewerbe; Dorf; Germanen; Geschichte; griech. Städtebilder.

Kunst. Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen. (Nr. 68.)
Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

——— Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. Mit zahlr. Abb. (Nr. 198.)
Schildert an der Hand zahlreicher Abbildungen, wie die Kunst, vorwiegend die angewandte, im Laufe der Jahrhunderte das deutsche Heim in Burg, Schloß und Haus behaglich gemacht und geschmückt hat, verfolgt durch etwa tausend Jahre, wie die einzelnen Gebrauchs- und Luxusgegenstände des täglichen Lebens entstanden sind und sich gewandelt haben, und stellt so einen Abriß der Geschichte des Kunstgewerbes und des häuslichen Daseins unserer Vorfahren dar.

——— Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendent R. Bürkner. Mit 14 Abbildungen. (Nr. 77.)
Will, ausgehend von der Überzeugung, daß zu einem vollen Menschensein und Volkstum die Pflege des Schönen unabweisbar gehört, die Augen zum rechten Sehen öffnen lehren und die ganze Lebensführung, Kleidung und Häuslichkeit ästhetisch gestalten, um so auch zur Erkenntnis dessen zu führen, was an Heimatkunst und Heimatschatz zu hegen ist, und auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein.

Digitized by Google

Kunst. Die ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa. Von Direktor Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. im Text und auf 1 Doppeltafel. (Nr. 87.)
Bringt die bedeutungsvolle Einwirkung der japanischen und chinesischen Kunst auf die europäische zur Darstellung unter Mitteilung eines reichen Bildermaterials, den Einfluß Chinas auf die Entwicklung der zum Rokoko drängenden freien Richtungen in der dekorativen Kunst des 18. Jahrhunderts wie den auf die Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Der Verfasser weist auf die Beziehungen der Malerei und Farbendruckkunst Japans zum Impressionismus der modernen europäischen Kunst hin.

——— s. a. Baukunst; Buchgewerbe; Dürer; Städtebilder; Illustrationskunst; Rembrandt; Schriftwesen.

Leben. Die Erscheinungen des Lebens. Grundprobleme der modernen Biologie. Von Privatdozent Dr. H. Miehe. Mit 40 Figuren im Text. (Nr. 130.)
Versucht eine umfassende Totalansicht des organischen Lebens zu geben, indem nach einer Erörterung der spekulativen Vorstellungen über das Leben und einer Beschreibung des Protoplasmas und der Zelle die hauptsächlichsten Aeußerungen des Lebens behandelt werden, als Entwicklung, Ernährung, Atmung, das Sinnesleben, die Fortpflanzung, der Tod, die Variabilität und im Anschluß daran die Theorien über Entstehung und Entwicklung der Lebewelt, sowie die mannigfachen Beziehungen der Lebewesen untereinander.

Lebensanschauungen. Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von Professor Dr. Otto Kirn. (Nr. 177.)
Übt verständnisvolle Kritik an den Lebensanschauungen des Naturalismus, der sich wohl um die Gesunderhaltung der natürlichen Grundlagen des sittlichen Lebens Verdienste erworben, aber seine Ziele nicht zu begründen vermag, des Utilitarismus, der die Menschheit wohl weiter hinaus aber nicht höher hinauf zu blicken lehrt, des Evolutionismus, der auch seinerseits den alten Streit zwischen Egoismus und Altruismus nicht entscheiden kann, an der ästhetischen Lebensauffassung, deren Gefahr in der Überschätzung der schönen Form liegt, die nur als Kleid eines bedeutsamen Inhalts Berechtigung hat, um dann für das überlegene Recht des sittlichen Idealismus einzutreten, indem es dessen folgerichtige Durchführung in der christlichen Weltanschauung aufweist.

Leibesübungen s. Gymnastik.

Licht. Das Licht und die Farben. Sechs Vorlesungen. Von Professor Dr. L. Graetz. 2. Auflage. Mit 116 Abbildungen. (Nr. 17.)
Führt, von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend, zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben, behandelt, ausgehend von der scheinbar geradlinigen Ausbreitung, Zurückwerfung und Brechung des Lichtes, das Wesen der Farben, die Beugungserscheinungen und die Photographie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Chemie.

Literaturgeschichte s. Buchgewerbe; Drama; Ibsen; Schiller; Shakespeare; Volkslied.

Luther. Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Professor Dr. H. Boehmer. (Nr. 113.)
Versucht durch sorgfältige historische Untersuchung eine erschöpfende Darstellung von Luthers Leben und Wirken zu geben, die Persönlichkeit des Reformators aus ihrer Zeit heraus zu erfassen, ihre Schwächen und Stärken beleuchtend zu einem wahrheitsgetreuen Bilde zu gelangen, und gibt so nicht nur ein psychologisches Porträt, sondern bietet zugleich ein interessantes Stück Kulturgeschichte.

——— s. a. Geschichte.

Mädchenschule. Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Nr. 65.)
Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

——— s. a. Bildungswesen; Schulwesen.

Digitized by Google

Mathematik. Mathematische Spiele. Von Dr. W. Ahrens. Mit 1 Titelbild und 69 Figuren im Text. (Nr. 170.)

Sucht in das Verständnis all der Spiele, die „ungleich voll von Nachdenken" vergnügen, weil man bei ihnen rechnet, ohne Voraussetzung irgend welcher mathematischer Kenntnisse einzuführen und so ihren Reiz für Nachdenkliche erheblich zu erhöhen. So werden unter Beigabe von einfachen, das Mitarbeiten des Lesers belebenden Fragen Wettspringen, Boß-Puzzle, Solitär- oder Einsiedlerspiel, Wanderungsspiele, Dyadische Spiele, der Baguenaudier, Nim, der Rösselsprung und die Magischen Quadrate behandelt.

——— s. a. Arithmetik; Infinitesimalrechnung.

Mechanik s. Hebezeuge.

Meeresforschung. Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. O. Janson. 2. Auflage. Mit 41 Figuren. (Nr. 30.)

Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete, die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde, die Tiefen des Meeres, die physikalischen und chemischen Verhältnisse des Meerwassers, endlich die wichtigsten Organismen des Meeres, die Pflanzen und Tiere.

Mensch. Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. A. Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 62.)

Stellt die Lehren der „Wissenschaft aller Wissenschaften" streng sachlich und doch durchaus volkstümlich dar: das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die künstlerische Betrachtung der Proportionen des menschlichen Körpers und die streng wissenschaftlichen Meßmethoden (Schädelmessung usf.), behandelt ferner die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten, den Tertiärmenschen.

——— Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Privatdozent Dr. H. Sachs. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 32.)

Gibt eine Reihe schematischer Abbildungen, erläutert die Einrichtung und die Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers und zeigt dabei vor allem, wie diese einzelnen Organe in ihrer Tätigkeit aufeinander einwirken, miteinander zusammenhängen und so den menschlichen Körper zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem wohlgeordneten Staate machen.

——— Die Mechanik des Geisteslebens. Von Professor Dr. Max Verworn. Mit 11 Figuren im Text. (Nr. 200.)

Will unsere modernen Erfahrungen und Anschauungen über das physiologische Geschehen, das sich bei den Vorgängen des Geisteslebens in unserem Gehirn abspielt, in großen Zügen verständlich machen, indem es die Dinge mit den Begriffen und den Vergleichen des täglichen Lebens schildert. So im ersten Abschnitt: „Leib und Seele" der Standpunkt einer monistischen Auffassung der Welt, die in einem streng wissenschaftlichen Conditionismus zum Ausdruck kommt, erörtert, im zweiten: „Die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems" ein Einblick in die Methodik zur Erforschung der physiologischen Vorgänge in denselben, sowie ein Überblick über ihre Ergebnisse, im dritten: „Die Bewußtseinsvorgänge" eine Analyse des Empfindens, Vorstellens, Denkens und Wollens unter Zurückführung dieser Tätigkeiten auf die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems gegeben. Der vierte und fünfte Abschnitt beschäftigt sich in analoger Weise mit den Vorgängen des „Schlafes und Traumes" und den scheinbar so geheimnisvollen Tatsachen der „Hypnose und Suggestion".

——— Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 2. Aufl. (Nr. 36.)

Behandelt, von der Tatsache ausgehend, daß der Mensch eine Seele habe, die ebenso gewiß sei wie die andere, daß der Körper eine Gestalt habe, das Seelenwesen und das Seelenleben und erörtert, unter Abwehr der materialistischen und halbmaterialistischen Anschauungen, von dem Standpunkt aus, daß die Seele Unkörperliches Immaterielles sei, nicht etwa eine Bestimmtheit des menschlichen Einzelwesens, auch nicht eine Wirkung oder eine „Funktion" des Gehirns, die verschiedenen Tätigkeitsäußerungen des als Seele Erkannten.

——— Die fünf Sinne des Menschen. Von Professor Dr. Jos. Clem. Kreibig. Mit 30 Abbildungen im Text. 2., verb. Auflage. (Nr. 27.)

Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise, indem das Organ und seine Funktionsweise, dann die als Reiz wirkenden äußeren Ursachen und zuletzt der Inhalt, die Stärke, das räumliche und zeitliche Merkmal der Empfindungen besprochen werden.

Digitized by Google

Mensch und Erde. Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. A. Kirchhoff. 2. Aufl. (Nr. 31.)
Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt, durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art, über Steppen- und Wüstenvölker, über die Entstehung von Nationen, wie Deutschland und China u. a. m.

——— **und Tier.** Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Professor Dr. Karl Eckstein. 2. Auflage. Mit 51 Abbildungen im Text. (Nr. 18.)
Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf zwischen Mensch und Tier erfährt eine eingehende, ebenso interessante wie lehrreiche Darstellung; besonders werden die Kampfmittel beider Gegner geschildert: hier Schußwaffen, Fallen, Gifte, oder auch besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit, der Schutzfärbung und Anpassungsfähigkeit nicht zu vergessen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Frauenkrankheiten; Gesundheitslehre; Kultur; Säugling; Stimme.

Menschenleben. Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 2. Auflage. (Nr. 12.)
Beantwortet die Frage: Gibt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? in zuversichtlich bejahender, zugleich wohl begründeter Weise und entwirft die Grundzüge einer wissenschaftlich haltbaren und für eine nationale Erziehung brauchbaren Lebensanschauung und Lebensordnung.

Metalle. Die Metalle. Von Professor Dr. K. Scheid. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen. (Nr. 29.)
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle, schildert die mutmaßliche Bildung der Erze, die Gewinnung der Metalle aus den Erzen, das Hüttenwesen mit seinen verschiedenen Systemen, die Fundorte der Metalle, ihre Eigenschaften und Verwendung, unter Angabe historischer, kulturgeschichtlicher und statistischer Daten, sowie die Verarbeitung der Metalle.

Meteorologie s. Wetter.

Mietrecht. Die Miete nach dem bürgerlichen Gesetzbuch. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Nr. 194.)
Gibt in der Absicht, Mieter und Vermieter über ihr gegenseitiges Verhältnis aufzuklären und so zur Vermeidung vieler oft nur aus der Unkenntnis der gesetzlichen Bestimmungen entspringender Mietprozesse beizutragen, eine gemeinverständliche Darstellung des Mietrechts, die durch Aufnahme der einschlägigen umfangreichen Literatur, sowie der Entscheidungen höchsten Gerichtshöfe, auch dem praktischen Juristen als Handbuch zu dienen vermag.

Mikroskop. Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung, gemeinverständlich dargestellt. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abbildungen. (Nr. 35.)
Nach Erläuterung der optischen Konstruktion und Wirkung des Mikroskops, und Darstellung der historischen Entwicklung wird eine Beschreibung der modernsten Mikroskoptypen, Hilfsapparate und Instrumente gegeben, endlich gezeigt, wie die mikroskopische Untersuchung die Einsicht in Naturvorgänge vertieft.

——— s. a. Optik; Tierwelt.

Moleküle. Moleküle — Atome — Weltäther. Von Professor Dr. G. Mie. 2. Auflage. Mit 27 Figuren im Text. (Nr. 58.)
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze, logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Mond. Der Mond. Von Professor Dr. J. Franz. Mit 31 Abbildungen im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Nr. 90.)
Gibt die Ergebnisse der neueren Mondforschung wieder, erörtert die Mondbewegung und Mondbahn, bespricht den Einfluß des Mondes auf die Erde und behandelt die Fragen der Oberflächenbedingungen des Mondes und die charakteristischen Mondgebilde anschaulich zusammengefaßt in „Beobachtungen eines Mondbewohners", endlich die Bewohnbarkeit des Mondes.

Digitized by Google

Mond s. a. Weltall.

Mozart s. Musik.

Münze. Die Münze als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abbildungen im Text. (Nr. 91.)

Zeigt, wie Münzen als geschichtliche Überbleibsel der Vergangenheit zur Aufhellung der wirtschaftlichen Zustände und der Rechtseinrichtungen früherer Zeiten dienen, die verschiedenen Arten von Münzen, ihre äußeren und inneren Merkmale sowie ihre Herstellung werden in historischer Entwicklung dargelegt und im Anschluß daran Münzsammlern beherzigenswerte Winke gegeben.

Musik. Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Nr. 143.)

Gibt in großen Zügen eine übersichtliche äußerst lebendig gehaltene Darstellung von der Entwicklung der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten und der großen Strömungen und unter strenger Ausscheidung alles dessen, was für die Entwicklung der Musik ohne Bedeutung war.

——— Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. C. R. Hennig. (Nr. 119.)

Die hier gegebene Ästhetik der Tonkunst untersucht das Wesen des Tones als eines Kunstmaterials; sie prüft die Natur der Darstellungsmittel und untersucht die Objekte der Darstellung, indem sie klarlegt, welche Ideen im musikalischen Kunstwerke gemäß der Natur des Tonmateriales und der Darstellungsmittel in idealer Gestaltung zur Darstellung gebracht werden können.

——— Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Professor Dr. Heinr. Rietsch. (Nr. 178.)

In leichtfaßlicher, keine Fachkenntnisse voraussetzender Darstellung rollt hier Verfasser ein Entwicklungsbild der musikalischen Erscheinungen auf. Er erörtert zunächst den Stoff der Tonkunst, dann seine Formung (Rhythmik, Harmonik, Weiterbildung des rhythmisch-harmonischen Tonstoffes), ferner die schriftliche Aufzeichnung der Tongebilde und behandelt schließlich die Musik als Tonsprache, damit so zugleich auch die Grundlagen einer Musikästhetik gebend.

——— Haydn, Mozart, Beethoven. Von Professor Dr. C. Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Nr. 92.)

Eine Darstellung des Entwicklungsganges und der Bedeutung eines jeden der drei großen Komponisten für die Musikgeschichte. Sie gibt mit wenigen, aber scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen mit Hervorhebung dessen, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus eignem hinzugebracht hat.

Muttersprache. Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Von Professor Dr. Wilhelm Uhl. Mit vielen Abbildungen im Text und auf Tafeln, sowie mit 1 Karte. (Nr. 84.)

Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der sprachlich-wissenschaftlich lautphysiologischen wie der philologisch-germanistischen Forschung, die Ursprung und Organ, Bau und Bildung, andererseits die Hauptperioden der Entwicklung unserer Muttersprache zur Darstellung bringt.

Mythologie s. Germanen.

Nahrungsmittel s. Alkoholismus; Chemie; Ernährung; Haushalt; Kaffee.

Napoleon I. Von Privatdozent Dr. Theodor Bitterauf. Mit einem Bildnis Napoleons. (Nr. 195.)

Will auf Grund der neuesten Ergebnisse der historischen Forschung Napoleon in seiner geschichtlichen Bedingtheit verständlich machen, ohne deshalb seine persönliche Verantwortlichkeit zu leugnen und zeigen, wie im ganzen seine Herrschaft als eine noch in der heutigen Republik wirksame Wohltat angesehen werden muß.

Nationalökonomie s. Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Deutschland; Soziale Bewegungen; Frauenbewegung; Schiffahrt; Versicherung; Welthandel; Wirtschaftsleben.

Digitized by Google

Naturalismus s. Lebensanschauungen.

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Professor Dr. Felix Auerbach. 2. Auflage. Mit 79 Figuren im Text. (Nr. 40.)

Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielenden Begriffe Raum und Bewegung, Kraft und Masse und die allgemeinen Eigenschaften der Materie, Arbeit, Energie und Entropie.

Naturwissenschaften s. Abstammungslehre; Ameisen; Astronomie; Befruchtungsvorgang; Chemie; Erde; Haushalt; Licht; Meeresforschung; Mensch; Moleküle; Naturlehre; Obstbau; Pflanzen; Plankton; Religion; Strahlen; Tierleben; Wald; Weltall; Wetter.

Nervensystem. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Professor Dr. R. Zander. Mit 27 Figuren im Text. (Nr. 48.)

Erörtert die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben und sucht klarzulegen, unter welchen Bedingungen Störungen der nervösen Vorgänge auftreten, wie sie zu beseitigen und zu vermeiden sind.

Nordamerika s. Amerika; Technische Hochschulen.

Nordische Dichter s. Ibsen.

Obstbau. Der Obstbau. Von Dr. Ernst Voges. Mit 13 Abb. (Nr. 107.)

Will über die wissenschaftlichen und technischen Grundlagen des Obstbaues, sowie seine Naturgeschichte und große volkswirtschaftliche Bedeutung unterrichten. Die Geschichte des Obstbaues, das Leben des Obstbaumes, Obstbaumpflege und Obstbaumschutz, die wissenschaftliche Obstkunde, die Ästhetik des Obstbaues gelangen zur Behandlung.

Optik. Die optischen Instrumente. Von Dr. M. von Rohr. Mit 84 Abbildungen im Text. (Nr. 88.)

Gibt eine elementare Darstellung der optischen Instrumente nach den modernen Anschauungen, wobei weder das Ultramikroskop noch die neuen Apparate zur Mikrophotographie mit ultraviolettem Licht (Monochromate), weder die Prismen- noch die Zielfernrohre, weder die Projektionsapparate noch die stereoskopischen Entfernungsmesser und der Stereokomparator fehlen.

—— s. a. Mikroskop; Stereoskop.

Ostasien s. Kunst.

Pädagogik. Allgemeine Pädagogik. Von Professor Dr. Th. Ziegler. 2. Auflage. (Nr. 33.)

Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemeinverständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste. Die Zwecke und Motive der Erziehung, das Erziehungsgeschäft selbst, dessen Organisation werden erörtert, die verschiedenen Schulgattungen dargestellt.

—— s. a. Bildungswesen; Erziehung; Fröbel; Herbart; Hilfsschulwesen; Jugendfürsorge; Knabenhandarbeit; Mädchenschule; Rousseau; Schulwesen.

Palästina. Palästina und seine Geschichte. Sechs Vorträge von Professor Dr. H. Freiherr von Soden. 2. Auflage. Mit 2 Karten und 1 Plan von Jerusalem und 6 Ansichten des Heiligen Landes. (Nr. 6.)

Ein Bild, nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte — ein wechselvolles, farbenreiches Bild, in dessen Verlauf die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds einander ablösen.

Patentrecht s. Gewerbe.

Digitized by Google

Pflanzen. Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Professor Dr. Paul Gisevius. Mit 24 Abbildungen. (Nr. 173.)
Behandelt in leichtfaßlicher Weise alles, was uns allgemein an der Pflanze interessiert, ihre äußere Entwicklung, ihren inneren Bau, die wichtigsten Lebensvorgänge, wie Nahrungsaufnahme und Atmung, Blühen, Reifen und Verwelken, gibt eine Übersicht über das Pflanzenreich in Urzeit und Gegenwart und unterrichtet über Pflanzenvermehrung und Pflanzenzüchtung. Das Büchlein stellt somit eine kleine „Botanik des praktischens Leben" dar.

——— Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Privatdozent Dr. Ernst Küster. Mit 38 Abbildungen im Text. (Nr. 112.)
Gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Formen der vegetativen Vermehrung und beschäftigt sich eingehend mit der Sexualität der Pflanzen, deren überraschend vielfache und mannigfaltige Äußerungen, ihre große Verbreitung im Pflanzenreich und ihre in allen Einzelheiten erkennbare Übereinstimmung mit der Sexualität der Tiere zur Darstellung gelangen.

——— Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerschullehrer E. Reukauf. Mit 100 Abbildungen und 165 Einzeldarstellungen nach Zeichnungen des Verfassers. (Nr. 181.)
Will auch dem Unkundigen einen Begriff geben von dem staunenswerten Formenreichtum des mikroskopischen Pflanzenlebens, will den Blick besonders auf die dem unbewaffneten Auge völlig verborgenen Erscheinungsformen des Schönen lenken, aber auch den Ursachen der auffallenden Lebenserscheinungen nachzufragen lehren, wie endlich dem Praktiker durch ausführlichere Besprechung, namentlich der für die Garten- und Landwirtschaft wichtigen mikroskopischen Schädlinge dienen. Um auch zu selbständigem Beobachten und Forschen anzuregen, werden die mikroskopischen Untersuchungen und die Beschaffung geeigneten Materials besonders behandelt.

——— Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. (Die Getreidegräser.) Sechs Vorträge aus der Pflanzenkunde. Von Professor Dr. K. Giesenhagen. Mit 38 Figuren im Text. 2. Auflage. (Nr. 10.)
Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

——— s. a. Botanik; Obstbau; Plankton; Tierleben.

Philosophie, Die, der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Professor Dr. O. Külpe. 3. Auflage. (Nr. 41.)
Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus, nicht nur im allgemeinen, sondern auch durch eingehendere Würdigung einzelner typischer Vertreter wie Mach und Dühring, Haeckel, Nietzsche, Fechner, Lotze, v. Hartmann und Wundt.

——— Einführung in die Philosophie. Sechs Vorträge von Professor Dr. Raoul Richter. (Nr. 155.)
Bietet eine gemeinverständliche Darstellung der philosophischen Hauptprobleme und der Richtung ihrer Lösung, insbesondere des Erkenntnisproblems und nimmt dabei zu den Standpunkten des Materialismus, Spiritualismus, Theismus und Pantheismus Stellung, um zum Schlusse die religions- und moralphilosophischen Fragen zu beleuchten.

——— Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Oberlehrer Hans Richert. (Nr. 186.)
Will vor allem als Einführung in die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Studium der Philosophie dienen, deren Stellung im modernen Geistesleben bestimmend in der Behandlung der philosophischen Grundprobleme, des der Erkenntnis, des metaphysischen, des ethischen und ästhetischen Problems, die Lösungsversuche gruppieren und charakterisieren, in die Literatur der betreffenden Fragen einführen, zu weiterer Vertiefung anregen und die richtigen Wege zu ihr zeigen.

——— Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Professor Dr. Jonas Cohn. Mit 6 Bildnissen. (Nr. 176.)
Will durch Geschichte in die Philosophie einleiten, indem es von sechs großen Denkern das für die Philosophie dauernd Bedeutende herauszuarbeiten sucht aus der Überzeugung, daß

Digitized by Google

die Philosophie im Laufe ihrer Entwicklung mehr als eine Summe geistreicher Einfälle hervorgebracht hat, und daß andererseits aus der Kenntnis der Persönlichkeiten am besten das Verständnis für ihre Gedanken zu gewinnen ist. So werden die scheinbar entlegenen und lebensfremden Gedanken aus der Seele führender, die drei fruchtbarsten Zeitalter in der Geschichte des philosophischen Denkens vertretender Geisteshelden heraus in ihrer inneren, lebendigen Bedeutung nahe zu bringen gesucht, Sokrates und Platon, Descartes und Spinoza, Kant und Fichte in diesem Sinne behandelt.

Philosophie s. a. Buddha; Herbart; Kant; Lebensanschauungen; Menschenleben; Rousseau; Schopenhauer; Weltanschauung; Weltproblem.

Physik s. Licht; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Optik; Strahlen; Wärme.

Physiologie s. Mensch.

Plankton. Das Süßwasser-Plankton. Einführung in die freischwebende Organismenwelt unserer Teiche, Flüsse und Seebecken. Von Dr. Otto Zacharias. Mit 49 Abbildungen. (Nr. 156.)

Gibt eine Anleitung zur Kenntnis der interessantesten Planktonorganismen, jener mikroskopisch kleinen und für die Existenz der höheren Lebewesen und für die Naturgeschichte der Gewässer so wichtigen Tiere und Pflanzen. Die wichtigsten Formen werden vorgeführt und die merkwürdigen Lebensverhältnisse und -bedingungen dieser unsichtbaren Welt einfach und doch vielseitig erörtert.

Polarforschung. Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Kurt Hassert. 2., umgearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 6 Karten auf 2 Tafeln. (Nr. 38.)

Das in der neuen Auflage bis auf die Gegenwart fortgeführte und im einzelnen nicht unerheblich umgestaltete Buch faßt in gedrängtem Überblick die Hauptergebnisse der Nord- und Südpolarforschung zusammen. Nach gemeinverständlicher Erörterung der Ziele arktischer und antarktischer Forschung werden die Polarreisen selbst von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart geschildert unter besonderer Berücksichtigung der topographischen Ergebnisse.

Politik s. England; Geschichte.

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Hofrat Professor Dr. Fr. v. Duhn. Mit 62 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Nr. 114.)

Sucht, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, an dem besonders greifbaren Beispiel Pompejis die Übertragung der griechischen Kultur und Kunst nach Italien, ihr Werden zur Weltkultur und Weltkunst verständlich zu machen, wobei die Hauptphasen der Entwicklung Pompejis, immer im Hinblick auf die gestaltende Bedeutung, die gerade der Hellenismus für die Ausbildung der Stadt, ihrer Lebens- und Kunstformen gehabt hat, zur Darstellung gelangen.

Post. Das Postwesen, seine Entwickelung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. (Nr. 165.)

Schildert immer unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Post als Staatsverkehrsanstalt, ihre Organisation und ihren Wirkungskreis, das Tarif- und Gebührenwesen, die Beförderungsmittel, den Betriebsdienst, den Weltpostverein, sowie die deutsche Post im In- und Ausland.

Psychologie s. Mensch; Nervensystem; Seele.

Recht. Moderne Rechtsprobleme. Von Prof. Josef Kohler. (Nr. 128.)

Behandelt nach einem einleitenden Abschnitte über Rechtsphilosophie die wichtigsten und interessantesten Probleme der modernen Rechtspflege, insbesondere die des Strafrechts, des Strafprozesses, des Genossenschaftsrechts, des Zivilprozesses und des Völkerrechtes.

——— s. a. Ehe; Gewerbe; Miete.

Digitized by Google

Religion. Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Professor Dr. Fr. Giesebrecht. (Nr. 52.)

Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

——— Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick von Dr. A. Pfannkuche. (Nr. 141.)

Will durch geschichtliche Darstellung der Beziehungen beider Gebiete eine vorurteilsfreie Beurteilung des heiß umstrittenen Problems ermöglichen. Ausgehend von der ursprünglichen Einheit von Religion und Naturerkennen in den Naturreligionen schildert der Verfasser das Entstehen der Naturwissenschaft in Griechenland und der Religion in Israel, um dann zu zeigen, wie aus der Verschwisterung beider jene ergreifenden Konflikte erwachsen, die sich besonders an die Namen von Kopernikus und Darwin knüpfen.

——— Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. A. H. Braasch. (Nr. 66.)

Will die gegenwärtige religiöse Lage nach ihren bedeutsamen Seiten hin darlegen und ihr geschichtliches Verständnis vermitteln; die markanten Persönlichkeiten und Richtungen, die durch wissenschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung gestellten Probleme, wie die Ergebnisse der Forschung, der Ultramontanismus wie die christliche Liebestätigkeit gelangen zur Behandlung.

——— s. a. Bibel; Buchgewerbe; Buddha; Christentum; Germanen; Jesuiten; Jesus; Luther.

Rembrandt. Von Professor Dr. Paul Schubring. Mit einem Titelbild und 49 Textabbildungen. (Nr. 158.)

Eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte lebensvolle Schilderung des menschlichen und künstlerischen Entwickelungsganges Rembrandts. Zur Darstellung gelangen seine persönlichen Schicksale bis 1642, die Frühzeit, die Zeit bis zu Saskias Tode, die Nachtwache, Rembrandts Verhältnis zur Bibel, die Radierungen, Urkundliches über die Zeit nach 1642, die Periode des farbigen Helldunkels, die Gemälde nach der Nachtwache und die Spätzeit. Beigefügt sind die beiden ältesten Biographien Rembrandts.

Rom. Die ständischen und sozialen Kämpfe in der römischen Republik. Von Privatdozent Dr. Leo Bloch. (Nr. 22.)

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist. Insbesondere gelangen die durch die Großmachtstellung Roms bedingte Entstehung neuer sozialer Unterschiede, die Herrschaft des Amtsadels und des Kapitals, auf der anderen Seite eines großstädtischen Proletariats zur Darstellung, die ein Ausblick auf die Lösung der Parteikämpfe durch die Monarchie beschließt.

Rousseau. Von Prof. Dr. Paul Hensel. Mit 1 Bildnisse Rousseaus. (Nr. 180.)

Diese Darstellung Rousseaus will diejenigen Seiten der Lebensarbeit des großen Genfers hervorheben, welche für die Entwicklung des deutschen Idealismus bedeutungsvoll gewesen sind, seine Bedeutung darin erkennen lassen, daß er für Goethe, Schiller, Herder, Kant, Fichte die unumgängliche Voraussetzung bildet. In diesem Sinne werden nach einer kurzen Charakterskizze Rousseaus die Geschichtsphilosophie, die Rechtsphilosophie, die Erziehungslehre, der von Rousseau neugeschaffene Roman und die Religionsphilosophie dargestellt.

Säugling. Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. Walther Kaupe. Mit 17 Textabbildungen. (Nr. 154.)

Will der jungen Mutter oder Pflegerin in allen Fragen, mit denen sie sich im Interesse des kleinen Erdenbürgers beschäftigen müssen, den nötigen Rat erteilen. Außer der allgemeinen geistigen und körperlichen Pflege des Kindchens wird besonders die natürliche und künstliche Ernährung behandelt und für alle diese Fälle zugleich praktische Anleitung gegeben.

Schiffahrt. Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Professor Dr. K. Thieß. (Nr. 169.)

Verfasser will weiteren Kreisen eine genaue Kenntnis unserer Schiffahrt erschließen, indem er in leicht faßlicher und doch erschöpfender Darstellung einen allgemeinen Überblick über das gesamte deutsche Schiffswesen gibt mit besonderer Berücksichtigung seiner geschichtlichen Entwicklung und seiner großen volkswirtschaftlichen Bedeutung.

Digitized by Google

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. (Nr. 74.)

Gedacht als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken, behandelt das Büchlein vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, daneben aber auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung.

Schönheit s. Gymnastik.

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Sechs Vorträge v. Oberlehrer H. Richert. Mit d. Bildnis Schopenhauers. (Nr. 81.)

Unterrichtet über Schopenhauer in seinem Werden, seinen Werken und deren Fortwirken, in seiner historischen Bedingtheit und seiner bleibenden Bedeutung, indem es eine gründliche Einführung in die Schriften Schopenhauers und zugleich einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze seines philosophischen Systems gibt.

Schriftwesen. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Professor Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 4.)

Verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken; wir hören von den Bibliotheken der Babylonier, von den Zeitungen im alten Rom, vor allem aber von der großartigen Entwicklung, die „Schrift- und Buchwesen“ in der neuesten Zeit, insbesondere seit Erfindung der Buchdruckerkunst genommen haben.

—— s. a. Buchgewerbe.

Schulhygiene. Von Privatdozent Dr. Leo Burgerstein. Mit einem Bildnis und 33 Figuren im Text. (Nr. 96.)

Bietet eine auf den Forschungen und Erfahrungen in den verschiedensten Kulturländern beruhende Darstellung, die ebenso die Hygiene des Unterrichts und Schullebens wie jene des Hauses, die im Zusammenhang mit der Schule stehenden modernen materiellen Wohlfahrtseinrichtungen, endlich die hygienische Unterweisung der Jugend, die Hygiene des Lehrers und die Schularztfrage behandelt.

Schulwesen. Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. K. Knabe. (Nr. 85.)

Stellt die Entwicklung des deutschen Schulwesens in seinen Hauptperioden dar und bringt so die Anfänge des deutschen Schulwesens, Scholastik, Humanismus, Reformation, Gegenreformation, neue Bildungsziele, Pietismus, Philanthropismus, Aufklärung, Neuhumanismus, Prinzip der allseitigen Ausbildung vermittels einer Anstalt, Teilung der Arbeit und den nationalen Humanismus der Gegenwart zur Darstellung.

—— Schulkämpfe der Gegenwart. Vorträge zum Kampf um die Volksschule in Preußen, gehalten in der Humboldt-Akademie in Berlin. Von J. Tews. (Nr. 111.)

Knapp und doch umfassend stellt der Verfasser die Probleme dar, um die es sich bei der Reorganisation der Volksschule handelt, deren Stellung zu Staat und Kirche, deren Abhängigkeit von Zeitgeist und Zeitbedürfnissen, deren Wichtigkeit für die Herausgestaltung einer volksfreundlichen Gesamtkultur scharf beleuchtet werden.

—— Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten in ihren hervortretenden Zügen. Reiseeindrücke. Von Direktor Dr. Franz Kuypers. Mit 48 Abbildungen im Text und einem Titelbild. (Nr. 150.)

Schildert anschaulich das Schulwesen vom Kindergarten bis zur Hochschule, überall das Wesentliche der amerikanischen Erziehungsweise (die stete Erziehung zum Leben, das Wecken des Betätigungstriebes, das Hindrängen auf praktische Verwertung usw.) hervorhebend und unter dem Gesichtspunkte der Beobachtungen an unserer schulentlassenen Jugend in den Fortbildungsschulen zum Vergleich mit der heimischen Unterrichtsweise anregend.

—— s. a. Bildungswesen; Fröbel; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Jugendfürsorge; Mädchenschule; Pädagogik.

Digitized by Google

Seekrieg s. Kriegswesen.

Seele s. Mensch.

Shakespeare und seine Zeit. Von Professor Dr. Ernst Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Nr. 185.)

Eine „Einführung in Shakespeare", die ein tieferes Verständnis seiner Werke aus der Kenntnis der Zeitverhältnisse, wie des Lebens des Dichters gewinnen lassen will, die Chronologie der Dramen festzustellen, die verschiedenen Perioden seines dichterischen Schaffens zu charakterisieren und so zu einer Gesamtwürdigung Shakespeares, der Eigenart und ethischen Wirkung seiner Dramen zu gelangen sucht.

Sinnesleben s. Mensch.

Soziale Bewegungen. Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von Professor Dr. G. Maier. 3. Aufl. (Nr. 2.)

In einer geschichtlichen Betrachtung, die mit den altorientalischen Kulturvölkern beginnt, werden an den zwei großen wirtschaftlichen Schriften Platos die Wirtschaft der Griechen, an der Gracchischen Bewegung die der Römer beleuchtet, ferner die Utopie des Thomas Morus, andererseits der Bauernkrieg behandelt, die Bestrebungen Colberts und das Merkantilsystem, die Physiokraten und die ersten wissenschaftlichen Staatswirtschaftslehrer gewürdigt und über die Entstehung des Sozialismus und die Anfänge der neueren Handels-, Zoll- und Verkehrspolitik aufgeklärt.

——— s. a. Arbeiterschutz; Frauenbewegung.

Spiele s. Mathematik.

Sprache s. Muttersprache; Stimme.

Städtewesen. Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Professor Dr. Kurt Hassert. Mit 21 Abbildungen. (Nr. 163.)

Behandelt als Versuch einer allgemeinen Geographie der Städte einen der wichtigsten Abschnitte der Siedlungskunde, erörtert die Ursache des Entstehens, Wachsens und Vergehens der Städte, charakterisiert ihre landwirtschaftliche und Verkehrs-Bedeutung als Grundlage der Großstadtbildung und schildert das Städtebild als geographische Erscheinung.

——— Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Professor Dr. B. Heil. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen im Text und auf 1 Doppeltafel. (Nr. 43.)

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

——— Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Vorträge gehalten bei der Oberschulbehörde in Hamburg. Von Regierungs-Baumeister Albert Erbe. Mit 59 Abbildungen. (Nr. 117.)

Will dem als Zeichen wachsenden Kunstverständnisses zu begrüßenden Sinn für die Reize der alten malerischen Städtebilder durch eine mit Abbildungen reich unterstützte Schilderung der so eigenartigen und vielfachen Herrlichkeit Alt-Hollands wie Niederdeutschlands, ferner Danzigs, Lübecks, Bremens und Hamburgs nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus entgegenkommen.

——— Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. Erich Ziebarth. Mit 22 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Nr. 131.)

Sucht ein anschauliches Bild zu entwerfen von dem Aussehen einer altgriechischen Stadt und von dem städtischen Leben in ihr, auf Grund der Ausgrabungen und der inschriftlichen Denkmäler; die altgriechischen Bergstädte Thera, Pergamon, Priene, Milet, der Tempel von Didyma werden geschildert. Stadtpläne und Abbildungen suchen die einzelnen Städtebilder zu erläutern.

Digitized by Google

Stereoskop. Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Professor Th. Hartwig. Mit 40 Abbildungen im Text und 19 stereoskopischen Tafeln. (Nr. 135.)

Behandelt die verschiedenen Erscheinungen und praktischen Anwendungen der Stereoskopie, insbesondere die stereoskopischen Himmelsphotographien, die stereoskopische Darstellung mikroskopischer Objekte, das Stereoskop als Meßinstrument und die Bedeutung und Anwendung des Stereokomparators, insbesondere in bezug auf photogrammetrische Messungen. Beigegeben sind 19 stereoskopische Tafeln.

——— s. a. Optik.

Stimme, die menschliche, und ihre Hygiene. Sieben volkstümliche Vorlesungen. Von Professor Dr. P. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Nr. 136.)

Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne wird der Kehlkopf des Menschen, sein Bau, seine Verrichtungen und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen, sowie deren Verhütung und Behandlung, insbesondere Erkältungskrankheiten, die professionelle Stimmschwäche, der Alkoholeinfluß und die Abhärtung erörtert.

Strahlen. Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Professor Dr. R. Börnstein und Professor Dr. W. Marckwald. Mit 82 Abbildungen. (Nr. 64.)

Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

——— s. a. Licht.

Süßwasser-Plankton s. Plankton.

Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben. Von Geh. Regierungsrat Professor. Dr. W. Launhardt. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen im Text und auf 5 Tafeln. (Nr. 23).

Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

——— s. a. Automobil; Beleuchtungsarten; Dampf; Eisenbahnen; Eisenhüttenwesen; Elektrotechnik; Funkentelegraphie; Hebezeuge; Ingenieurtechnik; Metalle; Mikroskop; Pflanzen; Post; Rechtsschutz; Stereoskop; Technische Hochschulen; Telegraphie; Wärmekraftmaschinen.

Technologie, chemische, s. Pflanzen.

Tee s. Kaffee.

Telegraphie. Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. Mit 4 Figuren im Text. (Nr. 183.)

Gibt auf der Grundlage eingehender praktischer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse einen Einblick in das für die heutige Kultur so bedeutungsvolle Gebiet der Telegraphie und seine großartigen Fortschritte. Nach einem Überblick über die Entwicklung dieses Nachrichtenwesens aus seinen akustischen und optischen Anfängen werden zunächst die internationalen und nationalen rechtlichen, danach die technischen Grundlagen (Stromquellen, Leitungen, Apparate ꝛc.) behandelt, sodann die Organisation des Fernsprechwesens, die Unterseekabel, die großen festländischen Telegraphenlinien und die einzelnen Zweige des Telegraphen- und Fernsprechbetriebsdienstes erörtert.

——— s. a. Funkentelegraphie.

Theologie s. Bibel; Christentum; Jesus; Luther; Palästina; Religion.

Digitized by Google

Tierleben. Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von Privatdozent Dr. Kurt Hennings. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 142.)

Will die Einheitlichkeit des gesamten Tierreiches zum Ausdruck bringen, Bewegung und Empfindung, Stoffwechsel und Fortpflanzung als die charakterisierenden Eigenschaften aller Tiere darstellen und sodann die Tätigkeit des Tierleibes aus seinem Bau verständlich machen, wobei der Schwerpunkt der Darstellung auf die Lebensweise der Tiere gelegt ist. So werden nach einem Vergleich der drei Naturreiche die Bestandteile des tierischen Körpers behandelt, sodann ein Überblick über die sieben großen Kreise des Tierreiches gegeben, ferner Bewegung und Bewegungsorgane, Aufenthaltsort, Bewußtsein und Empfindung, Nervensystem und Sinnesorgane, Stoffwechsel, Fortpflanzung und Entwicklung erörtert.

——— Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 148.)

Zeigt, von der ungeschlechtlichen Fortpflanzung zahlreicher niederster Tiere ausgehend, wie sich aus diesem Hermaphroditismus allmählich die Zweigeschlechtigkeit herausgebildet hat und sich bei verschiedenen Tierarten zu auffälligstem geschlechtlichem Dimorphismus entwickelt; an interessanten Fällen solcher Verschiedenheit zwischen Männchen und Weibchen, wobei vielfach die Brutpflege in der Tierwelt und das Verhalten der Männchen zu derselben erörtert wird.

——— Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Professor Dr. Otto Maas. Mit Karten und Abbildungen. (Nr. 139.)

Lehrt das Verhältnis der Tierwelt zur Gesamtheit des Lebens auf der Erde verständnisvoll ahnen, zeigt die Tierwelt als einen Teil des organischen Erdganzen, die Abhängigkeit der Verbreitung des Tieres nicht nur von dessen Lebensbedingungen, sondern auch von der Erdgeschichte, ferner von Nahrung, Temperatur, Licht, Luft, Feuchtigkeit und Vegetation, wie von dem Eingreifen des Menschen und betrachtet als Ergebnis an der Hand von Karten die geographische Einteilung der Tierwelt auf der Erde nach besonderen Gebieten.

——— Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 39 Abbildungen. (Nr. 160.)

Bietet nach dem Grundsatz, daß die Kenntnis des Einfachen grundlegend zum Verständnis des Komplizierten ist, eine einführende Darstellung des Lebens und des Baues der Urtiere, dieses mikroskopisch kleinen, formenreichen, unendlich zahlreichen Geschlechtes der Tierwelt und stellt nicht nur eine anregende und durch Abbildungen instruktive Lektüre dar, sondern vermag namentlich auch zu eigener Beobachtung der wichtigen und interessanten Tatsachen vom Bau und aus dem Leben der Urtiere anzuregen.

——— Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Professor Dr. K. Kraepelin. (Nr. 79.)

Stellt in großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander dar. Familienleben und Staatenbildung der Tiere, wie die interessanten Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander werden geschildert.

——— s. a. Ameise; Mensch und Tier; Pflanzen; Plankton.

Tonkunst s. Musik.

Tuberkulose. Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt von Oberstabsarzt Dr. W. Schumburg. Mit 1 Tafel und 8 Figuren im Text. (Nr. 47.)

Schildert nach einem Überblick über die Verbreitung der Tuberkulose das Wesen derselben, beschäftigt sich eingehend mit dem Tuberkelbazillus, bespricht die Maßnahmen, durch die man ihn von sich fernhalten kann, und erörtert die Fragen der Heilung der Tuberkulose, vor allem die hygienisch-diätetische Behandlung in Sanatorien und Lungenheilstätten.

Turnen s. Gymnastik.

Unterrichtswesen s. Bildungswesen; Erziehung; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Mädchenschule; Pädagogik; Schulhygiene; Schulwesen.

Utilitarismus s. Lebensanschauungen.

Digitized by Google

Verfassung. Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Professor Dr. E. Loening. 2. Auflage. (Nr. 34.)

Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist, und durch Aufweisung des Zusammenhanges sowie durch geschichtliche Rückblicke und Vergleiche den richtigen Standpunkt für das Verständnis des geltenden Rechtes zu gewinnen.

——— s. a. Fürstentum.

Verkehrsentwicklung. Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. W. Lotz. 2. Auflage. (Nr. 15.)

Gibt nach einer kurzen Übersicht über die Hauptfortschritte in den Verkehrsmitteln und deren wirtschaftliche Wirkungen eine Geschichte des Eisenbahnwesens, schildert den heutigen Stand der Eisenbahnverfassung, das Güter- und das Personentarifwesen, die Reformversuche und die Reformfrage, ferner die Bedeutung der Binnenwasserstraßen und endlich die Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

——— s. a. Automobil; Eisenbahnen; Funkentelegraphie; Post; Schiffahrt; Technik; Telegraphie.

Versicherung. Grundzüge des Versicherungswesens. Von Professor Dr. A. Manes. (Nr. 105.)

Behandelt sowohl die Stellung der Versicherung im Wirtschaftsleben, die Entwicklung der Versicherung, die Organisation ihrer Unternehmungsformen, den Geschäftsgang eines Versicherungsbetriebs, die Versicherungspolitik, das Versicherungsvertragsrecht und die Versicherungswissenschaft, als die einzelnen Zweige der Versicherung, wie Lebensversicherung, Unfallversicherung, Haftpflichtversicherung, Transportversicherung, Feuerversicherung, Hagelversicherung, Viehversicherung, kleinere Versicherungszweige, Rückversicherung.

——— s. a. Arbeiterschutz.

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. 2. Auflage. (Nr. 7.)

Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges, unterrichtet über die deutsche Volksliederpflege in der Gegenwart, über Wesen und Ursprung des deutschen Volksgesanges, Skop und Spielmann, Geschichte und Mär, Leben und Liebe.

Volksschule s. Schulwesen.

Volksstämme. Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Auflage. Mit 29 Abbild. im Text und auf 15 Tafeln. (Nr. 16.)

Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, den Einfluß auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer, Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen, Besonderheiten in der Sprache und Hauseinrichtung u. a. m.

Volkswirtschaftslehre s. Amerika; Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Buchgewerbe; Deutschland; Frauenbewegung; Japan; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Versicherung; Wirtschaftsgeschichte.

Wald. Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Hans Hausrath. Mit 15 Textabbildungen und 2 Karten. (Nr. 153.)

Schildert unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Lebensbedingungen und den Zustand unseres deutschen Waldes, die Verwendung seiner Erzeugnisse, sowie seine günstige Einwirkung auf Klima, Fruchtbarkeit, Sicherheit und Gesundheit des Landes und erörtert zum Schlusse die Pflege des Waldes und die Aufgaben seiner Eigentümer, ein Büchlein also für jeden Waldfreund.

Digitized by Google

Warenzeichenrecht s. Gewerbe.

Wärme. Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Professor Dr. R. Börnstein. Mit 33 Abbildungen im Text. (Nr. 172.)

Bietet eine klare, keine erheblichen Vorkenntnisse erfordernde, alle vorkommenden Experimente in Worten und vielfach durch Zeichnungen schildernde Darstellung der Tatsachen und Gesetze der Wärmelehre. So werden Ausdehnung erwärmter Körper und Temperaturmessung, Wärmemessung, Wärme- und Kältequellen, Wärme als Energieform, Schmelzen und Erstarren, Sieden, Verdampfen und Verflüssigen, Verhalten des Wasserdampfes in der Atmosphäre, Dampf- und andere Wärmemaschinen und schließlich Bewegung der Wärme behandelt.

——— s. a. Chemie.

Wärmekraftmaschinen. Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen (Gasmaschinen). Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 21.)

Will Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken. Nach einem einleitenden Abschnitte folgt eine kurze Besprechung der verschiedenen Betriebsmittel, wie Leuchtgas, Kraftgas usw., der Viertakt- und Zweitaktwirkung, woran sich dann das Wichtigste über die Bauarten der Gas-, Benzin-, Petroleum- und Spiritusmaschinen sowie eine Darstellung des Wärmemotors Patent Diesel anschließt.

——— Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen. Von Professor Richard Vater. Mit 48 Abbildungen. (Nr. 86.)

Ohne den Streit, ob „Lokomobile oder Sauggasmaschine", „Dampfturbine oder Großgasmaschine", entscheiden zu wollen, behandelt Verfasser die einzelnen Maschinengattungen mit Rücksicht auf ihre Vorteile und Nachteile, wobei im zweiten Teil der Versuch unternommen ist, eine möglichst einfache und leichtverständliche Einführung in die Theorie und den Bau der Dampfturbine zu geben.

——— s. a. Dampf.

Wasser s. Chemie.

Weltall. Der Bau des Weltalls. Von Professor Dr. J. Scheiner. 2. Auflage. Mit 24 Figuren im Text und auf einer Tafel. (Nr. 24.)

Stellt nach einer Belehrung über die wirklichen Verhältnisse von Raum und Zeit im Weltall dar, wie das Weltall von der Erde aus erscheint, erörtert den inneren Bau des Weltalls, d. h. die Struktur der selbständigen Himmelskörper und schließlich die Frage über die äußere Konstitution der Fixsternwelt.

——— s. a. Astronomie.

Weltanschauung. Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von Professor Dr. L. Busse. 3. Auflage. (Nr. 56.)

Will mit den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Philosophie bekannt machen unter Beschränkung auf die Darstellung der großen klassischen Systeme, die es ermöglicht, die beherrschenden und charakteristischen Grundgedanken eines jeden scharf herauszuarbeiten und so ein möglichst klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauung zu entwerfen.

——— s. a. Kant; Lebensanschauung; Menschenleben; Philosophie; Rousseau; Schopenhauer; Weltproblem.

Weltäther s. Moleküle.

Welthandel. Geschichte des Welthandels. Von Oberlehrer Dr. Max Georg Schmidt. (Nr. 118.)

Eine zusammenfassende Übersicht der Entwickelung des Handels führt von dem Altertum an über das Mittelalter, in dem Konstantinopel, seit den Kreuzzügen Italien und Deutschland den Weltverkehr beherrschen, zur Neuzeit, die mit der Auffindung des Seewegs nach Indien und der Entdeckung Amerikas beginnt und bis zur Gegenwart, in der auch der deutsche Kaufmann nach dem alten Hansawort „Mein Feld ist die Welt" den ganzen Erdball erobert.

Digitized by Google

Weltproblem. Das Weltproblem von positivistischem Standpunkte aus. Von Privatdozent Dr. J. Petzoldt. (Nr. 133.)

Sucht die Geschichte des Nachdenkens über die Welt als eine sinnvolle Geschichte von Irrtümern psychologisch verständlich zu machen im Dienste der von Schuppe, Mach und Avenarius vertretenen Anschauung, daß es keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns gibt. Ihre Elemente sind nicht Atome oder sonstige absolute Existenzen, sondern Farben-, Ton-, Druck-, Raum-, Zeit- usw. Empfindungen. Trotzdem aber sind die Dinge nicht bloß subjektiv, nicht bloß Bewußtseinserscheinungen, vielmehr müssen die aus jenen Empfindungen zusammengesetzten Bestandteile unserer Umgebung fortexistierend gedacht werden, auch wenn wir sie nicht mehr wahrnehmen.

——— s. a. Philosophie; Weltanschauung.

Weltwirtschaft. Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Professor Dr. Paul Arndt. (Nr. 179.)

Will in das Wunderwerk menschlichen Scharfsinns, menschlicher Geschicklichkeit und menschlicher Kühnheit, das die Weltwirtschaft darstellt, einführen, indem unsere wirtschaftlichen Beziehungen zum Auslande dargestellt, die Ursachen der gegenwärtigen hervorragenden Stellung Deutschlands in der Weltwirtschaft erörtert, die Vorteile und Gefahren dieser Stellung eingehend behandelt, und endlich die vielen wirtschaftlichen und politischen Aufgaben skizziert werden, die sich aus Deutschlands internationaler Stellung ergeben.

Wetter. Wind und Wetter. Fünf Vorträge über die Grundlagen und wichtigeren Aufgaben der Meteorologie. Von Professor Dr. Leonh. Weber. Mit 27 Figuren im Text und 3 Tafeln. (Nr. 55.)

Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, die dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Wirtschaftsgeschichte. Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrhundert. Von Professor Dr. L. Pohle. (Nr. 57.)

Gibt in gedrängter Form einen Überblick über die gewaltige Umwälzung, die die deutsche Volkswirtschaft im letzten Jahrhundert durchgemacht hat: die Umgestaltung der Landwirtschaft; die Lage von Handwerk und Hausindustrie; die Entstehung der Großindustrie mit ihren Begleiterscheinungen; Kartellbewegung und Arbeiterfrage; die Umgestaltung des Verkehrswesens und die Wandlungen auf dem Gebiete des Handels.

——— Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von Professor Dr. Chr. Gruber. Neubearbeitet von Dr. Hans Reinlein. 2. Auflage. (Nr. 42.)

Beabsichtigt, ein gründliches Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeizuführen und darzulegen, inwieweit sich Produktion und Verkehrsbewegung auf die natürlichen Gelegenheiten, die geographischen Vorzüge unseres Vaterlandes stützen können und in ihnen sicher verankert liegen.

——— Wirtschaftliche Erdkunde. Von Professor Dr. Chr. Gruber. (Nr. 122.)

Will die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen der natürlichen Ausstattung der einzelnen Länder und der wirtschaftlichen Kraftäußerung ihrer Bewohner klar machen und das Verständnis für die wahre Machtstellung der einzelnen Völker und Staaten eröffnen. Das Weltmeer als Hochstraße des Weltwirtschaftsverkehrs und als Quelle der Völkergröße, — die Landmassen als Schauplatz alles Kulturlebens und der Weltproduktion, — Europa nach seiner wirtschaftsgeographischen Veranlagung und Bedeutung, — die einzelnen Kulturstaaten nach ihrer wirtschaftlichen Entfaltung: all dies wird in anschaulicher und großzügiger Weise vorgeführt.

——— s. a. Amerika; Deutschland; Eisenbahnen; England; Frauenarbeit; Geographie; Handwerk; Japan; Rom; Schiffahrt; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung.

Zoologie s. Ameisen; Tierleben.

Digitized by Google

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Übersicht nach den Autoren.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DATE DUE

SEP 27 '66

APR 22 1972

MAY 17 1985

MAY 21 REC'D

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00797 0489

BOUND

DEC 5 1950

UNIV. OF MICH.
LIBRARY



